

بين النرجسية والغرور وورم الأنثا

مالك حقور

تقول الحكاية:

إن رجلاً وجد امرأة على شاطئ البحر، وعندما التقطها ونظر فيها، رأى وجهاً يشبه أباه في شبابه. اهتم الرجل، فالتصقت له صورته المعكوسة في قطعة الزجاج، فما كان منه إلا أن قلب حاجبيه، فقبس (والده): كثر الحركة مرة في إثر مرة، فعرف أن هذه اللقمة ذات قيمة كبيرة، وأنها اكتشاف هام. فحملها إلى البيت، ووضعها في مكان، تترها زوجها، وانتظر رد فعلها.

جاءت الزوجة، ونظرت في المرأة، فجن جنونها. وصاحت: من هي صاحبة هذا الوجه القبيح؟ فقال الزوج: اهتمي، فالتصمت الوجه القبيح، ثم عبت، فقبس الوجه. فأدركت الزوجة أن هذا الوجه هو وجهها.

هذه الحكاية، كانت درساً من دروس القراءة في مناهج مدارسنا الابتدائية في خمسينات القرن الماضي، يتحدث عن (المرأة) التي اخترعها الفينيقيون على الساحل السوري.

أسطورة أخرى، عن المرأة، هي قصة (نرسيس).

نرسيس ذاك الشاب الجميل المسكين الذي قضى عشقاً لصورته. (عكس المرأة التي رأت وجهها في مرآة القينيقين).

أقول: نرسيس المسكين، لأنه مات، وهو لا يعلم أنه كان يمشق وجهه. وكما أوجزت حكاية (المرأة الأولى)، سأوجز قصة (نرسيس) يتصرف:

تقول الأسطورة: كان يا ما كان. كان في بلاد اليونان، حورية، وكل حورية حسناء، كما تقول الأسطورة، والحكايات. وكانت تدعى (إيكو)⁹. كانت هذه الحورية الحسنة، تحب الغابات، فتقضي أغلب وقتها في الغابة، برهقة (ديانا)؛ ولما كان لا يخلو امرؤ من عيب، فإن عيب الحسنة الحورية (إيكو) الوحيد هو الثثرة، فهي ثرثرة بامتياز، تحب الكلام في كل شيء. وذات يوم ألهمت ثرثرتها إحدى ربوات الجمال التي تبحث عن زوجها، الذي يلهو بين الحوريات. طالت ثثرة (إيكو)، حتى تمكنت الحوريات من الهرب. فعاقبتها ربة الجمال هذه، عقوبة شديدة وقاسية. إذ لجمت لسانها ومنعتها من الكلام. إلا أنها سمحت لها بترديد آخر الكلام فقط.

وفيما كان (نرسيس) الفتى الجميل يصطاد في الغابة، رآته (إيكو)، فوقعت حالاً في حبه. لكنها، لا تستطيع أن تبوح له بحبها، كونها لا تستطيع الكلام، ولسانها قد لجمته أو عقبته ربة الجمال. فتبعته مثل ظله. وعندما أحسن نرسيس أن أحداً ما يتبعه، صرخ: "من هناك؟ هرددت إيكو: هناك، هناك، هناك". تلفت نرسيس، كي يرى صاحبة الصوت، فلم ير أحداً. فقال: "تعال! هرددت إيكو: تعال، تعال، تعال". بحث نرسيس عن صاحبة الصوت، فلم يجد أحداً. ففكر، ثم فكر، ولم يفهم شيئاً، مما يجري حوله، فقال: "تعال لنكن معاً".

هرددت الحورية إيكو: "معاً، معاً، معاً". وأسرعت باتجاهه، حتى لحقت به، وحاولت أن تمانقه. فصدتها نرسيس ببلافة وابتمد عنها قائلاً: لا تلمسيني، أفضل الموت على أن أكون لك. هرددت إيكو: لك، لك، لك. وهرت هاربة من حضرتها يقتلها الخجل. وخافت أن يراها أحد، وهي في هذا الموقف الصعب، إذ سكادت الخيبة تميتها، والخجل يقتلها من صد نرسيس لها بهذا الشكل. فهربت بعيداً، واختبأت في الكهوف، وفي الوديان، وبين الجبال، متوارية عن الأنظار من الخجل الذي يسكنها، والعار الذي لحق بها. لكن، بقي صوتها يردد آخر كلمة تسمها.

⁹ إيكو: نقي الندى

مرت الأيام، ولم تنس إيكو ما فعله نرسيس، فابتهلت متوسكة، أن يقع نرسيس في عشقٍ يقضي عليه. كما قضى عشقه عليها. وأن لا يكون له خلاص من هذا العشق، واستجابت لها ربة الانتقام.

وذات يوم، عملش نرسيس، الفتى الجميل، وهو في الغاية، فراح يبحث عن ينبوع ماء، وفجأة، وقع على نبع ماء صافٍ، كدمنعة الديك، ومأهم بالشرب. رأى وجهاً جميلاً جداً في الماء. فمد يده، فامتزت المياه، واختفى الوجه. بعد قليل، رقدت المياه، وعادت صافية كالنماء، فرأى الوجه ذاته، فوقع في غرام هذا الوجه الذي يقابله من تحت الماء. لكن، كلما مد يده، هرب الوجه منه. فقيع عند رأس النبع ينتظر صاحب هذا الوجه. ولم يستطع المغادرة، فأقام طويلاً يتنزل عاشقاً هذا الوجه من تحت الماء، الذي هو وجهه، ولم تعد له رغبة في الطعام، ولا النوم، وبقي مرابطاً عند النبع. ولما أعياه الانتظار والتصب، صرخ: أيها الجميل، لماذا تمذيبي؟ لقد وقع في عشقي حوريات الغاية كلهن. أما أنت، لماذا تهرب مني؟ دعني المسكلا.

لكن هيهات، كلما مد يده إلى المياه، هرب الوجه الجميل واختفى. وكلما راقبت المياه، رجع الوجه. وهكذا، طال الانتظار، وتكررت المحاولة، بلا نهاية. حتى أصيب نرسيس بالهزال، فتلاشى، ومات عند النبع.

حزنت حوريات الغابة عليه. وأردن أن يجهزن له جنازة تليق به، لكنهن لم يعثرن عليه. بل وجدن مكانه زهرة رائعة الجمال تدعى (نرسيس): (الترجس)...



وهكذا، تحول الفتى الجميل نرسيس إلى نرجس، ومنه إلى (الترجسية). إذن، نرسيس صاحب الوجه الجميل، لا ذنب له، لأن قبيلة طويلة عريضة، تنسب إليه، وذلك، بعد اطلاع علماء النفس على قصته، وجعل علماء النفس (الترجسية) مصطلحاً يطلق على كل مغرور نداء، ممجّب بنفسه، حتى، ولو لم يكن وجهه جميلاً، كما نرسيس.

أصبح الترجسيون كثرة في هذه الأيام. خاصة، بين المثقفين، أو مدعي الثقافة. وهم، لا يعلمون أنهم مغرورون، نتيجة تضخم (الأنسا)، حتى الورم. عافانا الله، وعافاكم.

وإذا كان نرسيس صاحب الأسطورة جميلاً، ووقع في عشق صورته، وهو لا يعلم، فإن نرجسي هذه الأيام، ليسوا بجمال نرسيس، لا شكلاً ولا مضموناً، لكن الغرور، وتضخم الأنا، حتى الورد، زين لهم صورتهم، عن ذواتهم، فكاد الغرور يقتلهم.

وأقل ما يقال في الغرور: إنه عقدة النقص. فما إن يمتلك الغرور واحدهم، حتى يسد عليه النواخذ، ويستبد في رأيه، ويرى في ما يفعله، أو يكتبه، هو الكمال بعينه، فلا يقبل نقداً ما، مهما كان موضوعياً. والأُنكى من ذلك أنه يرى في فعله هو الصحيح، مع أنه هو (الفلط) بعينه، فلم يعد، يرى، ولا يسمع، ولا يقنع إلا برأيه. وهكذا، يتحول الغرور، إلى مرض، مرض حب الذات، وتضخم الأنا المفرطة، وهنا، ما عاد يتفق الأطباء النفسيون، مع مرضه وغروره، وورمه.

وبما للأسف، وكما قلت، هؤلاء (النرجسيون) موجودون، من غير أن يسموا بقصة (نرسيس وأسطورته)؛ موجودون، ولا يمرضون أنهم مفرزون، وما عليهم، إلا أن ينظروا جيداً، في المرأة، عساهم أن يروا، ما رآه المرأة عندما رأت وجهها للمرة الأولى، عليهم أن ينظروا إلى المرأة جيداً، لأن الينابيع الصافية، غادرت وهربت مع نرجس الأول. والآن توهرت المرايا، فليتنظروا، ويتمعنوا جيداً ليس في وجوههم فحسب، بل في أفعالهم. شرط أن لا يكسروا المرايا.

قديمًا قال أبو الطيب العظيم:

أعبدُها نظراتٍ منك صادقةٌ أن تحسبَ الشَّخْمَ فيمن شحمه ورمٌ
وما انتفاع أخسي السدُنْيا بتأفُّده إذا استوتت عندهُ الأنوار والظُّلُمُ

♦ ملاحظة: كلمة إيكو: echo: ēkōl تعني: الصدى.

التمعني من التفسير إلى المفزى

محمد راتب الحلاق

أضع مقالتي هذه، المتعلقة بالتمعني، بتصرف الفارئ، وكلي أمل أن تجد من يختلف معها، أو من يعارضها، لأن الرأي يتكامل مع الرأي الآخر، أو يناقضه ويظهر نفاقه، أو يثريه ويغنيه ويد الثقات والفجوات فيه؛ وقد دربت نفسي على الاحتفاء بالرأي الآخر ما استطعت، لأنني من المؤمنين بنسبة الحقيقة ما دام الأمر متعلقاً بعالم الإنسان والعلوم الإنسانية.

وقد يكون من اللغو التذكير بأن اللغة من أهم وسائل التواصل بين الناس؛ والتواصل بواسطة اللغة يفترض مرسلاً ومستقبلاً ورسالة وقناة اتصال، وحتى يكون التواصل فعالاً وناجحاً لابد أن تكون الرسالة واضحة ومحددة، متماشية مصادر التلوث والتشويش أياً كانت، بحيث يفهم المستقبل المعنى الذي قصده المرسل بالضبط، دون أي تأويل؛ أي لابد من أن ينجح المرسل في إنشاء رسالة نقية، توظف المشتركات اللغوية والمعرفية والقيمية التي تواطأ عليها المجتمع الذي ترسل فيه الرسالة، لأن تلك المشتركات المستقرة والمتعارف عليها إذا وظفت باقتدار في الرسالة يجنبها اللبس والفموض وتعدد القراءات...

ويمستحيل أن توصل شيئاً إذا لم يفهم الخطاب مفهوماً، ينبغي للخطاب أن يكون قابلاً للفهم، تلك هي اليدوية الأساسية لتواعد الكلام؛ والقواعد ما وجدت إلا لتحقيق ذلك، وقابلية الفهم ترخذ على أساس

وهذا ما ينبغي أن يحدث في الأحاديث العادية وفي التصوف غير الأدبية. يقول (جلان كورن) في كتاب (بنية اللغة الشعرية): "يستطيع شكل واحد أن يقول ما يشاء، شريطة أن يفهمه المضاطب إن اللغة تواصل".

والاختلاف مع تلك القراءات السابقة، لأن قراءة التماثل، والتشبيه، والتطابق... قراءة ناطلة، وغير مسموعة ولا تستند إلى أية شرعية أو مصداقية، ولا تعدو أن تكون من الهذر والغو والتراحم المملوئي.

وهدف أية قراءة يتمثل في إنتاج المعنى، أو بالأحرى إعادة إنتاجه بما يتناسب مع قدرات القارئ واستعداداته وما حصله من معرفة وخبرة. والمعنى حسب **عبد القاهر الجرجاني** في **(دلائل الإعجاز)** معنيان، أو ضربين: ضرب يستدل عليه بدلالة اللفظ وحده؛ وضرب ثان لا تصل إلى غرضه (مدلوله) بدلالة اللفظ وحده، ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة. ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية، وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بتفسير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفرض بك ذلك إلى معنى المعنى. (دلائل الإعجاز - ص 251).

ومعنى المعنى هذا قد يكون عاماً، يمكن الوصول إليه من قبل جملة من القراء السوطين تأهيلاً خاصاً (لفوياً ومعرفياً) وهتياً...، فيصلون إلى ما يسمى بفهمي الخطاب تارة، وما بين الأسطر تارة، ومقتضى الحال تارة... إلى غير ذلك من المصطلحات. وقد يكون معنى المعنى شخصياً محضاً، يصل إليه القارئ الفرد، يحكم ما حصله من ثقافة خاصة، وما مرّ به من خبرات شخصية.

أن المعنى الذي يقدمه الكلام يجب أن يكون قابلاً للإدراك من قبل المتلقي. ولذلك لا يكفي احترام قواعد اللغة، وإنما لابد من أن يكون تفسيك الرسالة **(القول/ الكلام)** ممكنًا.

وكلام **(جان كوهن)** يتعلق على الأقوال والنصوص غير الأدبية تطبيقاً مباشراً وكاملاً. أما الأقوال والنصوص الأدبية عموماً، والشرعية خصوصاً، فالأمر ليس بهذه البساطة، ذلك أن من طبيعة هذه النصوص أن تكون حمالة أوجه، وملتبسة، ويشوبها الغموض... وهذا أحد وجوه الاختلاف الذي قد تلقاه هذه المقالة مع بعض النقاد، ولا سيما الأسنن منهم، الذين يتعاملون مع النصوص ككافة تماماً واحداً، دون تمييز النص الأدبي من سواه.

والنص الأدبي ليس ملكاً لأحد من دون الآخرين، بما في ذلك منتج بعد أن يوقع عليه ويتهاد ويدفع به إلى النشر. والمعنى الذي قصده **(ملتح النص)** لم يعد مهماً، إنه أحد المعاني الممكنة والمحتملة، لا أكثر ولا أقل. والصفة الأساس لهذا النمط من النصوص أنه قابل للتداول. والقراءة بعد القراءة، والقارئ، أيّا كان. أحد أصحاب الحق في هذا التداول، وفي قراءة النص قراءة شخصية لإنتاج المعنى الخاص به. والسعي إلى الوصول إلى قراءة القراءة (إن صحت العبارة)، مما يقتضي الإطلاع على شتى الآخرين وقراءاتهم، بقصد إنتاج قراءة مختلفة، على أساس أن كل قراءة جديدة لابد أن تتلقى من التمازج والتجاوز.

ومع ذلك، فإن القراءة قراءات، فهناك القراءة المستسلمة الملتزمة إلى صدق المكتوب وثبوته وحقيقته المطلقة.. مما يجعل القراءة تتحول إلى تلاوة، وتتحول التلاوة، من ثم، إلى تأمل تعبدى في حالة تلاوة النص الديني، وشبه تعبدى عند تلاوة نصوص المشهورين من الشعراء والكتّاب والباحثين. وهناك القراءة العكسولة، التي تنطلق من عبء الدخول في حوار مع منتج النص على أرضية النص وفي فضائه، بسبب تواضع القارئ معرفياً، أو بسبب الانضباع أمام شهرة منتج النص، أو بسبب استقالة العقل نتيجة الانتماء الأيديولوجي الذي يحد مسافة النص مرعقة وانحرافاً.

وهناك القراءة المركبة، التي تتميز بأنها ترفع القارئ إلى مرتبة التذية مع منتج النص، يحاوره، ويسأله، ويرد نمعه إلى أصوله ومنطلقاته العميقة. وهذه القراءة مسلحة بالأدوات المعرفية والفنية الضرورية، مما يمكنها من اختراق النص الذي يحسن نفسه عدة بالشكل الفني، كما يمكنها من تفكيك النص (ليس بالمفهوم الديريدي ضرورة - نسبة إلى ديريدا).

ولابد من الاعتراف بأن بعض هذه القراءات (المركبة) يصل إلى درجات قصوى من الاستبداد في التعامل مع النصوص التي تشغل عليها، وأقصم بالقراءة المستبدّة (أو العنيفة - أو القاسية) حالتين: الحالة التي تذهب فيها إلى اتفاق أبعد من صلاحيات النص ومن إمكاناته الكامنة فيه، وتحكمه فوق ما يحتمل، وتقول ما لا يستطيع أن يقوله..

ومن البديهي أن القراءة، وإنتاج المعنى، ومعنى المعنى... لا يتم إلا بالاشتغال على نص معين، فما زالت القراءة عالية على النصوص، ولا سيما النصوص الأدبية ولم تستطع إلى الآن أن تنتج نصها المستقل، القائم بذاته، والذي يمكن أن ينهض نداءً لأي نص آخر وموازيًا له... كما فعلت بعض المعارف الإنسانية، حين استقلت، وصنعت علماً ذا هوية خاصة، له مناهجه وله موضوعه... أما القراءة، فلمع سبقها التاريخي، بقيت تابعة، وستبقى كذلك، ما دامت تتطلع لخدمة نصوص أخرى، عبر الشرح والتفسير والتأويل المضيق بمرغبة السائد من الثقافات والقيم... ولا تخفى أبعاد ذلك، ما دامت لم تلح بعد أن فعل النقد فعل تفلسف، من حقه أن يمتي رؤية للوجود.. ولأسف فإن هذا لم يحدث إلا في حالات نادرة، اعتاد الدارسون أن يخرجوا نصوصها من دائرة النقد ليطعموها على نخوم الفلسفة.

وإذا كانت ليست بوارد الماهية بين النقد والفلسفة، إلا أنني أود أن أشير إلى ضرورة ارتقاء النقد الأدبي إلى مستوى المفكر الناقد الذي يتفاعل مع الفلسفة، ولن يستطيع أن يصل إلى ذلك إلا حين يشغل على نصوصه، أي حين يقرأ القراءة ذاتها، فقراءة القراءة، هذه العملية المتعبدية، هي التي تنتج النص النقدي، وإلى أن يتحقق ذلك، وما أظنه سيحقق قريباً في الخطاب النقدي العربي، فإني سأتعامل في هذه المقالة مع (القراءة) حسب المفهوم المتداول في النصوص النقدية السائدة.

والحالة الثانية، على التقيض من ذلك تماماً، حين تحرم النص من إمكانياته، وتنزل به إلى الحضيض، وتحبس في قفص أيديولوجيتها أو مزاجها أو مصالحها... مستخدمة أدائها في الهدم والتعميم والتقويض هذه المرة.

وهذه القراءة، بوجهها، تضرر سوء استخدام للأدوات المتاحة، بقصد الحصول على المتعة التي تجدها بعض النفوس التي تعاني من مركب النقص وسوء التكيف فتتعرض في النفاق والجمالة الزائفة... أو بعض النفوس المدوانية التي تجد متعتها في تقزيم الآخرين والنيل منهم وتعلمهمهم...

ومع ذلك فقد تكون القراءة العائقة والمستعدة محدودة ومثلية، حين تسمى إلى كشف زيف بعض التصوص، وكشف عمالية النصب الفني التي تمارسها جوقة المريدين والمستفيدين من النقاد، حين يسوقون نصوصاً أقل ما يقال فيها أنها تقوم بعملية تدليس باسم الحداثة. وما بعد الحداثة.. وما إلى ذلك.

- 2 -

التمهي، أو القراءة المركبة، هي جملة القراءات المتتالية التي يمارسها القارئ في تعامله مع النص، حين يسأل نفسه بعد إنجاز كل قراءة: وماذا بعد؟، بقصد إرضاء شهوة غامرة عنده، هدفها امتلاك النص والهيمنة عليه.. خصوصاً وأن هذا التلقي على وعي تام بأنه يتعامل مع كلام لشخص آخر، وهذا الآخر يقوم باستخدام النظام اللغوي بطريقته الشخصية التي تميز من

سواء ولا يتعامل مع النظام اللغوي ذاته، فالتلقي، والحالة هذه، يميز تمييزاً واضحاً بين الكلام (الشخصي) واللغة (العامية)، ويدرك أن النظام اللغوي محدود بنوعه الكلام غير محدود، ويدرك، كذلك، أنه يدخل في حوار وسجال مع منتج النص من خلال تعامله الشخصي مع اللغة، وأن النص تشكيل لغوي يقترحه منتج النص، أو بالأحرى، يفرضه على اللغة، ليصون اللبوس الذي يرتديه المعنى الذي يود (منتج النص) أن يظهر عنه، وهذا التشكيل اللغوي المقترح يضم شكليين في آن معاً: شكلاً داخلياً موجوداً بالقوة في ذهن منتج النص في صورة فكرة تبحث عن تجسيد، وشكلاً خارجياً وجد بالفعل، وتجتد في بنية لغوية متميزة.

والمرسوف أن اللغة تتمتع بالضرورة الشديدة، ولا تسمح للمتكلم أن يقول كل شيء، ولا كل ما يريد قوله، ولا تملأه في اتخاذ الشكل الذي كان موجوداً بالقوة في ذهنه، خصوصاً حين تكون الأفكار والرأي غير مألوفة ومفرقة في الخيال، وحين تكون التجارب غنية؛ ذلك أن منتج النص مقيد باللغة وقواعدها ونوعها وصرفها وأصناف تعبيرها، ولا يستطيع أن يتحرر من ذلك مهما بلغت قدرته وموهبته.. أقول هذا وفي ذهن قول بعض النقاد الذين يشبهون عملية إنتاج التصوص بالملب بالكمالات، ذلك أننا، حتى وإن قبلنا هذا التشبيه، لا يجوز أن ننسى أن لكل لعبة حدودها وقواعدها وضوابطها وقوانينها... وأن

خاصة في الشعر (حسب امبسن في كتاب أقاتيم القموض المسببة) أو نتيجة لطبيعة الفكر المركبة والمعقدة، وليس نتيجة رصانة التفكير وضدالته وتشوشه... فكما هي الحال عند بعضهم.

والشعر اختراق للغة المتداولة، ولغة المعجبة، والتزيح بها عن المؤلف، عن طريق توليد الصور، لأن اللغة ليست مجرد كلمات وجمل تناسب قدرًا من الأشياء التي يستلزمها العالم الخارجي، وليست قوالب وأشكالاً لمجن الأفطار أو التعبير عنها، وليست ممكنًا للوجود (ككلمة طين مهدغر)، أي ليست مجرد اقتراح اسم بمعنى وفق ما يتوافق عليه قسم من البشر، اللغة اتحاد تصور بصورة (حسب دي سوسير)، مع ما يحمله ذلك من أبعاد نفسية واجتماعية تتجاوز البعد الفيزيائي المحض، (الاسم - مسمى أو مسمى - اسم).

وما من لغة لا تسمح بالعلاقة التي يتغللها الشعر: (تصور - صورة)، والشاعر، في اللغات كثافة، هو واهب الصور، عن طريق الاستفهام الطريف والشخصي للغة، وإيجازها على اختراق الدلالات المألوفة والشائعة، أو الشذوذ بها عن المقصود الاعتيادي للمبتذل.

ومهمة القراءة المركبة، أو التمتني، تتمثل في وضع اليد على هذا الشذوذ، ثم العمل لاكتشاف علاقات التشابه (أو التماثل) المتأصلة في النص، واكتشاف الانزياحات التي قام بها المبدع. وعندما تستكمل عملية التمتني نسبيًا، أي عندما

اللاعبين مضطربون إلى الخضوع لتلك القواعد والقوانين، بل إن اللاعبين الذين يخترقون قواعد اللعبة يعاقبون، وحين يبالغ أحدهم في المطالبة بملود ويؤنس خارج ساحة اللعب... وهذا ما يواجهه منتجو القموض أيضًا. مع علم المتلقي بخصوصية النص الأدبي، ولاسيما النص الشعري، الذي يتمتع بحرية لا تتمتع بها النصوص الأخرى، ويحق لها ما لا يحق لغيرها. وأن هذا النمط من القموض يعمل لحسابه الخاص، أي لحساب الشعر والشغل الفني بالدرجة الأولى. أما ما يترتب عن ذلك من معان، وما ي صاحب ذلك من خدمة لبعض الأغراض غير الشعرية فإنما يأتي عرضاً، ولا يكون مقصوداً لذاته، لأن أي غرض يقصد لذاته غير الشعر سيكون عبثاً على النص، وغالباً ما يدفع به إلى خارج نيت الإبداع.

والشعر يبدأ منذ أن تشير البنية اللغوية المقترحة من قبل الشاعر إلى معنى غير متوقع، أو إلى معنى مفاجئ، والجميل غريب دائماً (حسب بودلير)، وهذا ما يسبب اللبس والقموض، أو ما يسمى بأسلوب الشاعر الذي يميل إلى الخروج عن القاعدة (حسب هاليري)، أو على القاعدة (حسب أيسي العنابية) الذي أعلن أنه أكبر من العروض. شرط أن نعي أن القموض ليس مطلوباً بحد ذاته، وليس تقنية فنية أو بلاغية ينحاز إليها الشاعر بوعي منه لتحقيق أغراض فنية. فكما ينظر بعض الشعراء من أصحاب الصرعات، بل إن القموض من خواص اللغة التي يجسري تمسكها لتكتسب دلالات

يستلشد القارئ طاقاته، يقوم بإنشاء المعنى الخاص به، ويحصل على المتعة الفاعمة التي يهبها الشعر، والفن عموماً، للمستحقين، على أساس أن (الشعرية) تكما فهمها (فاليري) واضع المصطلح لا تعني جملة القواعد والمبادئ الجمالية الخاصة بالشعر فقط، وإنما توجد الشعرية في كل عمل إبداعي، لغوي أو غير لغوي.

الشعرية تنتج في الشعر، مثلاً، عن الانزياح أو التحويل (أو العدول) حسب المصطلح العربي القديم) أما في الفنت فتحدث عن طريق منح الشكل، بصورة شكلية، للحجر النشم، وإن كان بعض النقاد، وبعض علماء الجبال، لا يترهون بمفهوم (الحجر النشم)، فالحجر كان حائراً على شكل قبلي، ثم جاء النحات ليهبه شكلاً بندياً آخر. وهكذا تحول العملية إلى عملية انزياح وتحويل مرة أخرى.

والنص يعد مصيره في إنشاء المعنى بواسطة القارئ، عن طريق التمعني، الذي يهب النص وجوداً وحياءً. وبما أن النص الإبداعي حاصل أوجه، فإنه قابل لارتداء حيوات عديدة، والتفاسخ في معان متعددة ومتعددة لأن النصوص الإبداعية الجيدة والحقيقية لا تشيع ولا تهوم، بل هي في شيايب دائم ومتجدد مع كل قراءة... فبعض نصوص المتنبي وبني تميم وسواهما تزاحم زمانياً نصوص الشعراء المعاصرين.

3-

من المتسق عليه في النقد الحديث والمعاصر أن النص يمنح أمثاقاً من المعنى.

أما المعنى الكلي والمطلق والنهائي فلا وجود له حين يتعلق الأمر بالنصوص الإبداعية الحقيقية، وقصارى جهد القراءة أن تستمر في التمعني، بقصد اكتشاف طبقات جديدة من المعنى الممكن والمحتمل، والمعنى الذي يحصله المتلقي عبر عملية التمعني معنى فحسب، أي إنه ليس حقيقة ولا زائفاً، وليس صادقاً ولا كاذباً... والتمعني لا يدعي شيئاً من هذا أو ذاك، ولا يقدم أية ضمانات بهذا الخصوص، قصاره أن يتوصل إلى المعنى الشخصي، أي إلى مفزى النص بالنسبة للقارئ، دون أن يلزم أحداً غيره بذلك. ويوصل القارئ إلى هذا المفزى عن طريق البحث في كلمات النص وعلاقاتها النوعية والأسلوبية، وفي قصد المؤلف، وفي القرائن، وفي صراع منتج النص مع اللغة المستقرة والمتداولة، وفي إصرارات وجود هذا النص بالصورة التي وجد بها، ولا سيما الإصرارات الاجتماعية والقصية.

فلنلن في النص ليس وحيداً أو نهائياً، والاختلاف حوله ليس اختلافاً بين مغفلين ومصيبين، وليس ناجماً عن درجة الاقتراب منه أو الابتعاد عنه... لأن مثل تلك الادعاءات يجعل المعنى قابعاً في عالم المثل الأفلاطونية الخالدة والأبدية... في حين أن المعنى يتولد من نص محدد، والمفارقة أن النص حدث تاريخي محدد في حين أن المعنى ليس تاريخياً بالمفهوم ذاته، وإنما هو تاريخي موضوع في السياقات التاريخية المتعددة، لأنه قابل لارتداء سياقات تاريخية لا نهائية. وهذا سر خلود النصوص الفنية.

ويتم التكيف من ذلك كله من خلال
 جهد المثقفي... وفي لحظة حرجية بتم
 اندماج مدجى من أفق المثقفي والأفق
 التاريخي العام، مما يؤدي إلى تجلي المعنى
 لدي برحمة هذا المثقفي على شئنه شبكه
 الدلالات العامة. ويتم فهم النص، أو
 بالأحرى الإحساس إلى المعنى الذي يختاره
 المثقفي، أي الوصول إلى المعنى الشخصي
 للمعنى، ثم المعنى دلالات كلامه في النص
 يقوم المثقفي عبر التسمي بترجيح من
 لوجود بانقوة إلى الوجود بالفعل وعدمه
 يتحقق التواصل إلى كان مؤشراً ونسبياً،
 لأن النص ياتنظر دائماً لثلاثي جديد ولقراءة
 مختلفة تتج معزى مستط، في سياقات
 ثقافية وتاريخية مختلفة. أو لم أقل في قبل
 في النص الحقيقي حيوات لا تنفد

تجربياتها ، مقوية للمعنى ، لتبينة صفاتهن التي لا بوي له . بل هو تب صفه - مشتمل على حبات ككجربيات ، التي هي في ضمن الصفات معنى للبلد ، فيه عداثة ونقطة

نوريتون أي المعاني التجريبية التي هي مركزها الشمس . شبهها بالريثون لحبوب مادية ممددة للشمس لإزالة الصفات ، ككالبريون الذي له بوي ، وهو ذابح لألأب الغداء معه

نور سهند أي الدماغ ، الذي هو مدس الحس والتخييل ، المرتفع من أرض الهند ككجبل

نور البلد الأمين أي القلب الحافظ ما فيه من المعاني الصالحة ، أو المأمون فسادهم وقاؤه ، فجرده عن اختلاف الاشتقاق ، من الأمان و الأمن

الشمس بما يجعل به فوام الإنسان ووجوده من المعاني الصالحة والجزيئية ، والتقلب والمعن ، أي المتحركين ومركزها الشمس ، تنظيماً للإنسان ، وإلهاراً لشرفه ، وتكديماً على أنه خلق الإنسان (في خمس تقويم) ، أي تعديل ، من جمع الطلبة والنور فيه ، والجمع بين الأضداد ، والموافقة بينهما . وجعله أسئلة بين المعاني جامعاً لهم ، وتسوية خلقه وخلقهم ، وتحسين صورته ومضاء في أعمال مراجع ، وإكمال نوع ، وإفضل مطلق

(المصدر تفسير لقرآن الكريم / محي الدين بن عربي)

جيد ، والتأخر معه والمروج عليه أحيد . والفنائ ، عبر عملية التعمي . التي تتج المعنى ثم معنى المعنى أو المعنى ، لا يخضع لنظرية معينة ، أو منهج محدد من نظريات النقلي ومناهجه ، فعملية التعمي تعرض قوانينها وأعرافها المستمدة من لحنة المواجهه الفرائي ، عارضة فحد التدرج وتشغله وحبرته . فعملية التعمي تحلص لبوة اللحنه وسمي أنها ككثر من سمي للمرجعات التجريبية وتعرض مقدمات وحريتها وإزالتها على المنهج ، وتبني بناء وفق قواعد لحنتها هي ، وتقدم على انتهك عوالم الحس ومليقاته دون أن تتطرق إلى النظرية أو التأشير المنهجية ، إنها توظف المنهجيات وأهدافها الإجرائية وتتأثر بها في أن معاً

ملحق

(والثين والريثون ونور سهند)

التفسير إلى الله يقدم ببعض مخلوقاته . والريثون والريثون شجرتان معروفتان . ونور سهند معاني معروفه

التأويل أي التي = دمشق / الريثون = الشمس / نور سهند = الشمس المعروف / وهذا البلد الأمين = مكة المكرمة

المصدر مرحة الأندلس في معاني الشام في تأويل - معرى - قراءة مستبدة (عصية)

والثين أي المعاني الصالحة المنتزعة من التجريبات ، التي هي مركزها القلب ، شبهها بالريثون لحبوب مادية معقولة مرحة معقولة

الظواهر اللغوية في شعر المدينة في الشعر الليبي المعاصر

د. د. سوف أبو القاسم الرحيبي فرمش*

يستعمل الشاعر اللغة لأنه يسعى إلى تحقيق التواصل مع المجتمع، أي يريد أن يفهم ولكنه يريد أن يفهم بطريقة ما، إنه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم عند المتلقي، يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية⁽¹⁾، فعابدة الشاعر "إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ في القصيدة، فهو عن خلال الألفاظ التي تستخدم اللغة العامة التي يمارس المدح فيها حياله الإحصائية بخلاف معجمه الشعري: تكون لغة ثانية خاصة به، فيؤلف بين الألفاظ والعلاقات مشابهاً تركيبة لغوية جديدة قائمة على تعجير اللغة، وإيجاد علاقات متشابكة لا تحتكم إلى الوعي أو إلى المنطق الصارم أحياناً، لكنها ذات أبعاد شعورية وبصية وطلاقات دلالية"⁽²⁾، وإن وجدت هذه الألفاظ خارج سياق الشعر لا تؤدي إلا مصادها المعجمي.

ملهم بحر ورونق صميم وجه هذا السباق يعتبر (برتراند راسل 1872م - 1970م) أن الفلاسفة يستقبحون خواص العالم من خواص اللغة ويُدجج بين هؤلاء (سيمورا 1632 - 1677م) و(هيميل 1770 - 1831م) و(برادليسي 1846 - 1924م)

* مدرس الأدب الحديث في كلية الآداب جامعة ليبيا
الغربي - خويلد ليبيا

ثم من خلال المنص الشعري، فهذه تكتسب صلاا جديدة وتحمل معني تظهر من معنيها المعجمية الشبيه لها كانت الحاجة إلى لغة الشعر إلى الإيجاز وبعض الموصو والانتقاء على الرمز، فالشعر لا محمله يُعزُّ عن ضافه أبد عيه محنونه ثاني الحروج سالف من الشعري التقليدي، وبصم على خروج به بصم شعري خاص (3) له

مفكار المبدع يستتج حواشي المذنب من حواش لفته الشعرية الحسنة هيستغف عليها من ذاته بقدر ما تستغف على شعوره بالجوع ومرددته لتأوهه من دأته المتراكمة في مثل هذه المقاربة يتحد روح العالم بروح اللغة فكما تتعد أشكال المذنب بأشكال اللغة ولكل منهما تراكيبه وقواعده، ولكل منهما مغلقة وحسية ورواء ويبقى على الشاعر أن يستكشف حواش المذنب أو الأرض أو العالم من خلال ما تتهد به لفته الشعرية من خواص، أو من لغة خاصة في قلب اللغة(4)

والذي يهمنا هو هذه اللغة الشعرية والمتميزة التي ظهر بها الشعر الليبي حديثاً فد العداثة التي يفهمها الشاعر المعاصر ليست حداثة شعرية وحسب، بل هي مفهوم شامل للمجتمع وهي إضاءة النظر في التراث والتاريخ، ونقد الدات وفهم العالم الجديد، إنه يريد من الشعر أن يحدث نفسه إلى أن تتم العداثة بمعناها الشامل، وما شعر الرواد إلا تبشير بالعداثة أكثر منه تحقيق لها، فالجيل الجديد ورث حالة شعرية شرعية، ولم يشعل بالصراع مع العمود والتقليد ومع القديم، ولا بالصراع مع الدين ومع المقدس(5)، وبرأيي إذا فكانت الأرض ممهدة أكثر لأن يزرع الجيل الجديد تجربته، ويصير أكثر، فالجيل اللاحق أكثر جرأة من الجيل الذي قبله لأنه المنح نت مساند للتجربة وصبح أي اقتراح شعري حديث مقبولاً عند البيئة المتفتحة إلى حد كبير

إن لغة الشعر دوراً هاماً في بناء الشخصية في الآداب الإنسانية، بل إنها أعظم عنصر في بناء الشخصية في الآداب جميعها، فهي أرضها تتجلى بحرية الأداء الشعري، ومن ألياتها تبني المعادرات المبه التي تتأرو على إبداعها مجموعة عناصر متعاضدة متلائمة(6)، تلك العناصر من والت تأثير جديلاً والبعض في الدراسات الأدبية الحديثة العربية والعربية، بسبب اشتباك معانيها، وتنوع تعريفاتها، واستغافها كثيراً من الالتباس. إذ تعد من مرتكزات النقدية الحديثة التي تسمى إلى كشف معكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظائفه الاتصالية والجمالية. أي إنها تعني بشكل عام قوانين الإبداع الفني، وقد ارتكزت منذ القديم وإلى الآن في استقصاء القوانين التي استطاع المبدع التحكم بوسايلها في إنتاج نصه، والمتميزة على إبراز هويته الجمالية، وصحة الخصوصية(7) الشعرية.

أولاً- اللغة الشعرية في إبداع شعراء النينة:

إن ذاكرة المذنب في النص الشعري الليبي محكومة بلغة متوحدة على حقل متشعب يقيم عناصره وفق منظور العلاقات بين الأشياء والمسيمات، واللغة، فهي لا تنتهي عند حدود واضحة، بل هي مفادرة في تسيج اللغة وعالم الأشياء والطبيعة. إذ إنها تحلق في القصيدة علاقة انتماء ووجود يقوم على كتابة المكان والأشياء، ويؤسس لنص شعري تتداخل فيه الظواهر، ويتطلب تفكيكها، فكثير من مسج وإجراء، ذلك

أ- الشعر العربي الحديث 10:

تصمغ دراسة الأصوات في الحظير الشعري لعصر الدوق لأنه لم تصل بعد إلى درجة الدقة والصبغ العلميين، ونظراً تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة يُعطي دلالة معينة، وقد بدأ واضعاً أن القسم الصوتي في الأيقاع الشعري، أوسع من الوزن والقافية واشترطت العروض ومعطياته، وأقرب إلى التشكيل العملي في الخطاب، وقبله في التشكلات الحرفية في الكلمة الواحدة، أي في أسلوبية الاختيار بالشكل الذي يؤدي فيه شدة التأثير بالحدث الصوتي على توليد الضغوط إلى ما يقصد أن يكون اعتقاداً قاعداً في وجود مطابقة حفية بين الصوت والمعنى (11). فالشعر يمد إلى اللغة بوصفها مقروناً جمعياً رجباً منه ينشئ مفردات، كفي يحمل فيها ما تجيش به نفسه من مشاعر وأحاسيس وألمعات، وهذا يبدد ككشف اعلم والأميد التقدم وراءه هذا الأخير، وذلك ما دام مبدأ الاختيار أو الانتقاء يعمل حاصية من خصائص البحث الأسلوبي، وإذا كانت اللغة تحوي مقدرات متعددة، تتروكب منها أعداد لا تحصى من العبارات والجملة، فإن القضية المباشرة هي البحث عن الدلالات المتعلقة بأسباب اختصار جملة بدلاً من جملة أخرى، وتقضيل تركيب عن تركيب سواء (12)، وزهد الملل المضمرة وراء هذا الاختيار أو ذلك.

لأن لغة الشعر في نسجها للعلاقات تتطابق مع الأبعاد السياسية والقومية، والفنية والاجتماعية، وإذا كانت لغة عادية ومسميات الأشياء وصواهر واقعية مدية فإنها تحفي مصانيرها الثقافية، والتاريخية، والفنية عن طريق علاقات الحضور والغياب، وهي بذلك تكشف عن حقل مكثيف من الانزياح والتوتر (8) بالرغم مما يبدو عليها من كونها لغة عادية. وهذه الألفة تثبت عدم انفصال لغة المدينة عن واقعها وتؤكد تقاطعها بأكثر من حقل معرلة، فشكل علامة لا تتشد شدة من مواقع إلا بفعل موقعها في مجموع العلامات، وأي علامة ليست دالاً بفعل علاقة حد يحد مع شيء مقابل شكل علامة تتحدد بفعل اختلافها مع العلامات الأخرى (9). فسيج العلاقات بالمدينة لا يتم تشكيكه خارج اللغة بلوعم من مصادر الواقعية والثقافية لأبعد مداه، إذ أنه علاقة اسم للوحد

إن للمدينة ذراً ينفذ في اللغة الشعرية بـ كمن هذا الأثر، ولا غربة في أن يكون الشعر المعاصر في أغلبيه نتاجاً واضعاً لما تمور به من أحداث، التي لم يعد الشعر فيها مجرد أبيات تقال لا صلة للواقع بها، بل صار الشعر جزءاً من الواقع فكما صار الواقع جزءاً من الشعر ومن غير المنكر بيس هذا الأمر إلا بتفصيل القول فيه من خلال تقسيمه على مستويين اثنين هما المستوى الصوتي والمستوى المعجمي للوصول إلى رؤية شاملة حول لغة الشعر في الشعر الليبي المعاصر

تشير إليه الدلالة الصوتية، وهي ما تؤنيه الأصوات المكونة للكلمة من دور في إظهار المعنى، وذلك في نطاق تأليف مجموع أصوات الكلمة المفردة، سواء كتبت هذه الأصوات صوامت أو حركات وتسمى بالعناصر الصوتية الرئيسية التي يشكل منها مجموع أصوات الكلمة التي ترمز إلى معنى محتملي، كلما يتحقق الدلالة الصوتية كذلك من مجموع تأليف كلمات الجملة وطريقة أركانها الصوتي ومظاهر هذا الأداء.

وهذا ما يصرّف بالعناصر الصوتية الثانوية التي تصاحب الكلمة المفردة (16) ويوضح عبد الكريم مجاهد مفهوم الدلالة الصوتية بقوله "تعتمد على تغيير الفونيمات (17)، أي باستخدام المقابلات الاستبدالية بين الألفاظ، حتى يحدث تعديل أو تغيير في معني الألفاظ لأن كل فونيم مقابل استبدالي لآخر، فتغييره أو استبداله يغيره لابد من أن يغيّر اختلاف في المعنى، فكيف نقول في العربية نمر ونمره بمجرد استبدال الزاء بالذال يشير معنى الكلمتين بصورة آلية (18) ويخلص إلى نتيجة عامة يقول "وعليه ككل حرف أو حركة في اللغة العربية يمكن أن يكون مقابلاً استبدالياً، فالحروف في تبدل ذات وظيفية فونيمية، كذلك الحركات لها دلالة صوتية أي ذات وظيفية فونيمية أقرب إلى وظيفية الحروف في تغيير معني الكلمات (19)، فالجانب الصوتي في العمل الأدبي من أخفى وأختر الأسرار التي تجعل العمل الشعري يرتقي إلى مصاف الأعمال الإبداعية الرفيعة، وذلك إذا

ولا قيمة للصوت إذا تمّ عزله عن سياقته الوارد فيها، وأخصاء الأصوات لا يكفي، بل لابد من تجاوز ذلك إلى تلمس وفائفها الأسلوبية وتحديد معانيها وإيجازاتها وإسهامها في المعنى العام الذي هي إحدى مكوناته الأساسية دون عزوها عن السياق الواردة فيه (13)، وهذا جزء من قضية كبيرة شملت القدماء والمحدثين، وهي علاقة الصوت بالمعنى، فقد أثارها التحليل بن أحمد وابن جني من بعده في كتابيه الخصائص، يقول فيما يخص علاقة الصوت بالمعنى "فإن باب قبلة الألفاظ بما يشكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع ونهج متالٍ عند عراقيه عاموم، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المُعبر بها عنها، فيمدونها بها ويتدربون عليها وذلك أكثر ما تدرسه وأضعاف ما يستشعر (14)،

ويشكل المستوى الصوتي المستوى الأدنى في مستويات اللغة، ووجدته الصوتية لا تقوم بمفردها بهذه الدالة، وإنما تقوم بوظيفتها تمثيلية تظهر هيئتها في المستوى الأعلى المستوى الصرفي، فالصوتية هي "نواة منظومة اللغة التي ليس لها معنى بعد ذاتها لكنها أحدثت على مانتها في منظومة لغة وظيفية التفريق بين الكلمات والمعنى، وهي الوحدة الأساسية في علم وفنناها أصوات اللغة الفونولوجية (15) وبما أن الظاهرة الصوتية بمفردها لا تشكل دلالة فهذا يعني أنه يمكن إحصاءها للتفسير أو لتأويل مع باقي العناصر الأخرى، وهذا ما

ينتظر إلى مدنيته من بعيد في البيتين الثاني والرابع الشيء الذي يؤكد أن الدء يعبر عن عصاة الشاعر ولوعته، وهو يتأوه ككلمة اقتراب أكثر مما يشير لأحبابه ويتفق حرف القاف وهو حرف الروي، وهو مورخ بشكل غير مستعمل في البيت الأول (ثلاث مرات)، وفي البيت الثاني والثالث (مترتين)، وفي البيت الرابع (مرة واحدة)، مع تميزه بحمية يفرد بها وهي تراقق حركاتي الصم والشدء بشكل لافت للبصر والسمع (المراق)، لشيق الدنء الاحترافي وهو يدل على المداء التي تحدث صوب ويدل بمص على الضامنة (21)، والشاعر هنا يكشف لحظه الوقوف من تأوه وجواب وأملال، تمكسها الأصوات نفسها، إذا ما أخذنا في الاعتبار أن هذه القصيدة نظمها الشاعر ابن الحرب على العراق عام 1990م.

والمد من الأصوات الشفوية المهموسة، وهو يدل على شدة وغلظة صبران عن جفاف المكس وخلاته (22)، ويرز ذلك بالمقارنة مع حركة الصم حيث يلاحظ الفتح بشكل لافت للخطر، حتى يصل نروته في البيت الأخير (الشطء، بمداء، مراف) الذي يمد بؤرة هذا الجزء صولتها، حيث يرد المتج (سبع عشرة مرة)، ولا يأتى في أواخر الكلمات قطعاً، بل في أوتها ووسطها، أيضاً فتمثل تكسفاً لحالة من الرقة واللوعة والجمال. وقد استعصرم الشاعر لتميم صورة (الحمر) التي تمثل الشيص لب، وهكذا نككون أمام صورتين متناقضتين صوتياً، الانقباض مقابل الاتساع والامتداد.

حسن الشاعر استعمال معطيات الأصوات وبوربها وسويها، وكس رائد الربير لسوسى من بين الشعراء الليبيين القلائل سدين أحسوا بوليف نشيت وشدت الأصوات لتأوين صبح قصائده، حتى تكون في عبة الحمال والجندية، بحيث تترك في تموس دون رقابة، ذلك التميم الذي يمل فله في نقل مصمون القصيدة وتوصيل تأثيراتها المطلوبة بقول في قصيدته (لهلة عراقية)

فريق الشوق في الدوائر اشتها

ولمكلى شهوة ذلك الرثاء

ومضى قهر عابى بالأحاسير

ولا الليل كس يلدو الحرافا

يسان الشفتين حنن يوافه

نسيماً يربب الاحترافا

يسان الشطء عن لى لى لى

ولوب الأمور فيها مرقا (20)

إن تراكم أصوات مهمة أكثر من غيرها في البيت أو في القصيدة يعطى دلالة مهمة، وهذا الص الذي تتخرج فيه الأصوات على مختلف المستويات بؤرة تكس سائر خصوصيات الوحد وتحترب وإذا نظرت في البيت الأول نجد أن تكس الأصوات سروداً فيه هي (المد والقاف) بالنسبة للأبيات التالية عليه، فمد يقرّب الشاعر من وقته من الأشياء ذاكراً الأحياء والأمسك، يتردد حرف المد أكثر وهو حرف الإطلاق وفي البيت الثالث والرابع (خمس مرات)، تيمم يقل مرة واحدة صدم

حرف السين المهموس حيث تأتي الحروف
المهموسة السبوية والسهولة واليسر (26)،
وحرف الراء له دلالة مقاربة مع حرف
السين ولما تكلم موت هذا الحرف يستمد
حديثه من ديدجته الصوتية العالية فهو إذا
تلفظ بشيء من الشدة وحس بالاضطراب
والتحرك والاعتزال أما إذا تلفظ مخففاً
بعض الشيء فهو يوحى -لبعض
والانقلاب (27)، وينتشر حرفا السين والراء
في هذه الآيات بشكل غير متكاف،
ولكنه دليل قوي من ناحية الصوت على
تكثر الكلمات (سهرز، صبح، سطوح)
ويبلغ حرف التكرار قوته في الجملتين
الرابعة والخامسة (صبح الريف، صبح
المرز) وهو ما يفسد قيمة الدعوة إلى
التحريك والنهوض والبناء، ويجسد الموقف
العدائي بين العرب المتحضر، وبين الشرق
البدائي، وامتداداً صوتياً يثير عن الرغبة في
امتداد النهضة خاصة بعد أن امتد الصراع
العربي الغربي فترة طويلة وعانى منه الشرق
شويلاً، وهو ما توجهه الجملة الشعرية
الرابعة، التي تجسد استمرار الصراع
لوجدنا مطلب اليوم، حيث يبدو الاتساع
الصوتي للجملتين الشعريتين اللتين ينتشر
فيهما حرف الجيم الذي يعني الشدة
والقوة والدفع، والثانية (28)، والهاء
الذي يوحى بالخس، السي، مخرش وجو،
ويطعم يجهل الحقوق وولاعة شمية نتنة،
ويخس خس يصرى مشاري الشكل، ومممي
مصرّب للصوت ويمشعر إنسانية من
الاستمرار والانتشار (29)، وعكائه بحجب

ويبدو أن ظاهرة الأصوات الخفيفة في
شعر علي صديقي عبد القادر تقوم على
مفهوم مركزي في النطوغة الدلالية
لظاهرة في الشعر يتناول في قصيدته
(الشمع والصوت المرمر)

سَمِعْتُمْ هَؤُلَاءِ (هَؤُلَاءِ) حَتَّى أَتَمَّ نَحْنُ
أَجَلُ نَحْنُ

فَصَوَّرْتُ الشَّعْبَ نَوْمًا لَخُطَرِ نَامٍ

وَأَنْزِلْ لِي آيَاتٍ فَتَعْلَمُ

وَحَدَّثَنَا يَحْيَى بْنُ أَبِي صَالِحٍ

وَلَنْ يَسْتَطِيعَ خَلْقُ نِدَائِنَا الْخَرْمَرُ

قَتَلْتُ يَوْمَ أُورُشَلِيمَ

وَجَعَلْنَا فِيهِ حَتَّارًا

وَجَعَلْنَا مِنْهُمْ أَغْنِيَاءَ لِلَّذِينَ هُمْ بِمَقَاتِلِهِمْ

وَجَعَلْنَا الْحَقِّدَ وَالْفَارَ (23)

أسر الشاعر دور الأصوات في الإبداع
 سراج الماسي الضمنية إلى السطح. إلا أنها
 تنقل في المقامع الموضوعية والتقريبية،
 ولكنها لا تنكص عن لعب دورها الجمالي
 والإبداعي باستمرار. ويبدأ الشاعر هذا
 النجر بقوله (سهرهز) فزيادة على تقارب
 المخرج الموجودة بين السين والواي، بينهم
 تماثل فوني، فيجعل الأول البصر، ويحمل
 الثاني السمع (24)، وعندما يقع حرف
 (السين) في أول اللفظة لا بد أن يشد المتكلم
 على صوته في أثناء التلفظ به، فيمنعه ذلك
 هذلية إرلاقيه تحاكي الأحداث الدالة على
 لتحرك والمسير والتفتش والسمو (25)
 ويحدث تنكساره إحساساً بالسير الحديث مع
 الإبداع بالرفق واللين، وهو ما يوحى به

الحدة والانفعال (35)، أو بين الزعر ودلالته
 في ذهن المستكلم وذهن المخاطب، الذي
 اعتمد على مبدأ الاختيار، والميل إلى أصوات
 دون غيرها؛ فانتفى لدلالة المخاطب تساهل
 حروفها على التواضع والالتواء نتيجة
 انسجام هذه الحروف وتلاؤمها من الناحية
 الصوتية، وهذا التآلف والتناسق هو الذي
 يجعل المخاطب سهلاً على اللسان من جهة،
 وعلى السمع من جهة أخرى، ويبدو أن هذا
 النمى قد حقق هذا الهدف، فكانت بيئاته
 متشعبة صوتياً أسهمت في جماليته، الذي
 جاء في نهايته بصوت الحاء (حمام، أرحام،
 جهيم) التي تدعو المخاطب وتناديه ليقبل
 الرسالة، وهكذا هذا المقطع ممدود ليهمل
 عن المشاركة الوجدانية بين المستكلم
 والمتلقي، ويبدو أن صوت الحاء في أواخر
 النص جاء لتبني المتلقي وتوجيه المخاطب
 إليه للكشف عن العلاقة التي تجمع
 المستكلم بالمخاطب، وحرف الحاء حرف ذو
 جرس قوي يأتي للتوكيد على النص (36)،
 والتبني والإشارة إلى ما يريده المستكلم،
 والتدخل الحيوي والشعور بالسلوئية

ويبدو أن الصوت لن يؤدي دوره الموحد
 به إلا ضمن سياق تركيبي، على الرغم من
 أن لكل كلمة مفردة صوت فاعل يسهم في
 تحديد دلالتها، فإن الكلمة إذا ما رُكبت
 مع كلمات أخرى أنتجت مجموعة من
 الأصوات توجه معنى النص ضمن السياق في
 نظام تركيبي، وتركبي للجمال، ومن هنا
 يصبح ما فيه عليه "زينه وليك" أمراً مهماً
 يقول كند حل اللعويون المحدثون الأصوات

الاتساع الذي يلبه والذال على المدائنية،
 يقول فاعلمة جهوس (30) في قصيدته
 (خمسين عاماً)

فَلَنْ تَحْمِلَ الْحَمْلَ

مَنْ خَرِقَ الْحَنُوقَ

خَمْسِينَ عَامًا

وَالْكَفُوزَ (31) بِأَلْفَيْتَيْ

قَوِي (حمداً) يَهْدِي الْبَيْتَ

قَطَاخَ الْأَرْحَامِ

أَلْفٌ هِيَ كَرْقَابُ الْخَمْرِ

وَمَنْ يَسْجُ لِحْلَمِ

لِلنَّهْمِ

تَحْكُمُ

خَمْسِينَ (32) قَامَرُ بَاهِي

خَمْسِينَ قَامَرُ

بِالْجَهِيمِ

وَعَلَى الْأَيْمَانِ (33)

لقد جاء صوت الحاء في هذا النص
 ضمناً وضمناً للميلية التواصلية، وقد شكّل
 تكراره ظاهرة مميزة، خاصة في أواخر
 الجمل الشعرية (الحمم، الحدود، حيف،
 الأرحام، الحلم، الجهم)، فأسهم في البناء
 الدلالي للنص، للصلة الشائنة بينه وبين ما
 دلّ عليه من معاني صوت الحاء، وهو يدل
 على الحرارة، وبأصوات هيب شيء من
 الحدة، ويشعر أصدائه لا تحلو من الحدة
 والانفعال (34) وهو صوت مشدد مخضم
 عالي التبرة، يوحي بالحرارة وبأصوات هيب
 شيء من الحدة ويشعر إنسانية لا تحلو من

ويلمح، ولكنّه لا يشير، وهذه الحركية بين الحذف والتجني، زبر لتجني و لحذف، سمة من سمات النص المفتوح الذي وهي التي تعمل فيها في دعمه الشرطي وندفعه إلى المقاربة والمجسدة والإنتاج، وهي فاعلية أحضر العتب واستطاع المسكوت عنه ولتحقق القصيدة شعريتها يعمي أن تكون دلالتها مقبولة في وعي القارئ ثم يعثر عليها في الوقت نفسه (39)، ويأتي - هنا - دور المفجم الفني لهم في استطاع الدال السدي يمسح في فضاء شمس، ويلحق قصائده الموجهة، ولهذا لابد من اللجوء إلى التراممي لإيضاح هذا الجامع، للكشف عنه في أنشائه وحقوقه الدلالية التي تشع منه وتطلق وتتكرر الدلالات اللامائية (40)، وتشع في الأفق والأبعاد والمستويات، يقول سالم المولكي في قصيدته (رسم آخر):

من حزن السعداء
سأمر إلى عالم ناهي السوء
أني فتنة الأرملة
في القلوب التي تفتت بالمدح
سأمر من بيتي
إلى قصر تحزنه الفؤاد
كجود قدهاني بأورب خلف الخراف
من نازح القبي، سأمر
إلى تعاصير الصعير على خفي،
مستوصفاً بالأمم الكاف
سأمر من كاهن
يمشي بجوارك خائف

نك من على أنه محمدر في ذات دلالة ضمير بيمضهم ليحلوا نصاً الوحدات لصوتيه المعوي الأولى، والوحدات النحوية هاجمته مثلاً لا توصف فتحت بدنه يعلق مقصور على عزم معين، بل إنها طرار تربيب الضلام (37)، ولا شك بأن النص قد ربط بين أصوات هذا النص وبين تراكميه وبين معنية

باب المستوى المعوي

يقول بوزي لتمان: رغم ككل الأهمية التي يكتسبها ككل مستوى واضح في النص لمتني، في تشكيل البنية الكلية للعمل، فإن الكلمة تبقى الوحدة الأساس للبناء لسلي المعوي فكل العنقبت البيوية ما تحت الكلمة (التشظي على مستوى أجزاء الكلمة) وما فوق الكلمة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال علاقتها بالمستوى لتشكيل من قبل الكلمات (38)، وعلى هذا الأساس، فإن للمفجم قدرة كبيرة على تحديد البنيات الدلالية الأنمسية في النص على الرغم مما للأصوات والمستويات غير اللغوية من قدرة إيحائية، فإن دراسة المفجم تشيخ الكشف عن الحشول الدلالية وتحديدها داخل النص ككيفية لتعريف البنيات الأساسية لها

تحتاج معرفة التخلل الشعري إلى يقين على دلالة، وورد شبكة الملائكة لتداخل التي يتكون حداثته، ونعمها عن يقرر، لذلك في النص الشعري بين وتحقق سريعاً أنه يومي ويوحى وينشر

- المعجم الشعري الشعبي الجحمران شطاني
الحقاني. تُعرف بالدخيل، الهائج على
سُلم المواقف

- المعجم الشعري الثالث المعولة والاعتراب
دفع الغلب المراجعة أيقع الرلزال

إن هذه المعاجم العمية تصب في دلالات
المعولة والاعتراب، والحرور، والشقاء والوقت
وكل ما له صلة بهذه الدلالات، وهو محور
بهميم ويطن على سمة النص وتدلّ فيه
مناخاً من الحرور، ختم على معجم الشاعر
الغني

ولعلّ مبررات الشاعر العولضي ترتبط
بالاعتراب وبمديّة القاهرة من قريب، ومن
بعيد ويستمدّ بعضاً المفردات التي تعتمد
على العناصر الموجودة في الطبيعة وترتبط
هذه العناصر بالمدينة ومن مبرراته يرى
(الحرور الشهيد الدخيل العيسوم،
الحرايم، العيمه نجمة هوائي عصم،
الشعوب الصور عربتي، لقال ألم
موسم الورد، جوع، حرم (43)، وكل
تلك المفردات تؤدي معاني العذاب والاعتراب
في المدينة العربية. يقول علي صدقي عبد
القادر في قصيدته (وعيد)

فأقروا ما شئتم بالطائر

ناركم فوق بيروت (القاهرة)

لأنها ألت منقش صكوره

تتحدث الشلفاوات الشارة

وهي كومي كالكلكليو الذكره

فوقاً من (بون سميد) الشارة

إلى شطاني العكلايو

فكلّ الحصة الأولى

مطلماً بأورما الحوام

سامر من موشقنا المنيشة

إلى أنين الرزح في العكلايو الفارقيو

وانتقاء الله

برقص المدن على إيقاع الزلازل

في الملة.

التي مرمري في نهديا

سامر من كسرك ستريرما

ألى نهديا الكاريو (42)

يتألف هذا النص الشعري من ثمن
وعشرين جملة شعرية، تتوزع المعانيها كعب
يلي تتسدر الأسماء المعرّفة المعنى وتليها
الأفعال المضارعة والقراءة الإحصائية تثبت
هيمية الاسم على الفعل والمعرف على
لحكمة، كعب تهيم الأفعال المضارعة
هيمية تامة وليس في النص فعل مر وذلك
لوقوف الشاعر أن التورية التي يديها
يقينية ومن مصيرها حتمي، ولا مل له في
عودته إلى حياء البديهة الأصيلة حاصه بمد
أن أصبحت المدينة هي المهمة على المشهد
المبغض، والاقتصاد، والثقافة بكل
مستوياته، ولذلك استخدم هذه الأسماء
وهذه الأفعال، ليشير إلى حالة ماضيه
حاصرة من خلال الوصف والتقرير
ويتشكّل محور النص من معاجم قتيه
متداخلة هي.

- المعجم الشعري الأول الحرور الحرور.
شهيد، ملة، من.

سمعته تكوي السمور جرداء
الضريح، يشب هليعة احتش، يدمي،
تسحق، إغماء وحشه دلب، هدره
يسهش التيوب تسح عصر لمهدير
تصغير، الصمغ (45) وهذا المعجم له دلالة
المواجهة والمداخلة في ديوان الشاعر يقول
محمد الحكيش في قصيدته (بيروت)

رَأَيْتُ بَيْتَ بَيْرُوتَ لَوْمَعْنَ بَرْقًا

لَهْمِي نَمًا

وَلَمَّوْاصِمُ شُعْمَةً

رَأَيْتُهَا وَقَدْ احْتَرَقَتْ

صَلَبَتْ وَرَمَلَتْ

اِحْتَمَمَ الْحَرْنُ وَالْخَوْفُ هَبَا

فَلْتَبَيَّنْ مِنْ رَمَلِ الْهَاسِ

قُتْ

يَا هَمَّ الْقَوَاصِمِ تَبْلِيغًا

وَيَا هَمَّ الْقَوَاصِمِ

مِنْ هَذِي لَعْنَةُ الْقَلْبِ (46)

لقد اقترنت بيروت عند الشاعر بالدمار
والخراب، فهدما قال الشاعر (لومعن
برقًا لهمي نَمًا) فذلك يرجع إلى رؤيا هاتمة
للمستقبل، وتعممت تلك الرؤيا حتى على
الأشياء الخاصة جداً بالشاعر، وهي
(الحرن، والخوف)، إذ وصلت ملائحة
الانسحاق إليه، ولم يمد للذات سبيل للبحث
عن مخلص آخر فالأفعال التي ذكرها
(تومعن، تهمي، احتدم، انبثت) لدى
أرب شهاب بلقيسية، فوصفت من الفجيرة
القيسية حوا من تعطيل الإرادة بيد أن

سَرُّ تَقَشُّمِ يَا أَخِي لِمَمْرِكَا (44)

النص يتخذ من مقردة (القدفوا) مقتحماً
لنه، فيجمع الألفاظ والتركييب الأخرى،
ومن ثم الحدة الشعرية تسج عن هذه المقردة
برونيمه وتجلّي في النص الذي لم يفقد
لثقه بالحيث وببستمرارية الحياة وتولّد
يلمت الأنبياء في النص هو الأفعول التي تقوم
بمحمل تحويلي حذري من حذبه إلى حري
فانعمل (القدفوا) في تركيب (القدفوا -
شنتم) يشير إلى انتقالٍ حاد من حالة
السكون إلى حالة الحركة، ولكن هذه
الحركة ليست إيجابية لاقتراها (لهاذر)،
ذلك أنّ هذه الأخيرة تحرّكت، فنفص الموت
والفرغ في كلٍّ ممكن، فأصبحت الذات
بعد ذلك قدره على فعل الصراع الإيجابي
لوجود عند (القاهرة) ثم تى الفعل (لنت)
لتعميق سباقه (القدفوا) وأزيع هذا الفعل
بالدمار والحرب معاً، تهبّراً عن التحوّل من
مرحلة التلقي إلى مرحلة المقاومة.

وتقف عند المعجم الممي للشاعر علي
صديقي عبد القادر في هذا النص وفي غيره،
حيث إن الشاعر يستخدم المفردات ذات
لها الصبغة الحاد والقاسي التي تماشى
مع التراجعت الحادة والقاسية على عدة
مستويات (الاستكسافات الاجتماعية، التبرية
السياسية، الواقع في مدينة المربية)، فكما
في (صبره العذرة بيوت، القذرات،
سجدي بهن، صديد شفق، مكشّرة
ملاعم، المحموم، مرّ تمثت ناتهمه،
نوعه اخنق هوي، مرّفها، رح تكند
انهرت عجاف مرير سحوق، تدب).

حالاتها الميسرات القيمة للإبداع، إذ عنها يستطيع التعبير إبداعاً عن أبعاد انطلاقة من لغة الجملة له بكل بساطة، وهذا ينأى للقرن استحسن النص 'و استهجنه، فكيف يتدنى له بعد الوقوف على ما في النص من حديقته فيه سمو بالنص إلى مصاف الأعمال الفنية الحالية، والأسلوبية من المصنف التي يست الطرح المتناسق انطلاقة من مؤسسها شارل بالي 'فمنذ سنة 1902م فكيف نجزم مع شارل بالي أن علم الأسلوب قد تأسس بقواعد الهيئته مكتب رئيسي ستده هدي موسير أصول اللسانيات الحديثة (51) ووضع قواعدها المنبثقة عنها غيرت الدراسات القديمة نمط تعاملها مع الآثار الأدبية باعتبارها التمسق المعلق المتمثل في النص، واستقراته من خلال لغة التعامل له، وإيماده ككل ماله صلة بالسياقات وإصدار الأحكام المعيارية.

ويمكن تحديد المسببات اللغوية الأساسية ذات القيمة الأسلوبية التي سبق عهدا في المحاور التالية القيمة الأسلوبية لاستخدام لغة العناية اليومية، والقيمة الأسلوبية لاستخدام ممرات من لغات حبيبه، ورمزية الألوان وقيمها الأسلوبية

أ- القيمة الأسلوبية لاستخدام لغة العناية اليومية؛

يعبر الشعر المعاصر الشعير الكلاسيكي في مسألة اللغة احتجازاً وتركيباً مادية شديدة فالشعر المعاصر يعمل إلى التعامل مع لغة الحياة اليومية، عهدا

موقف وأحرز في بعض المصنفات المتخلفة بأنواع الأسلحة كالملاحة، المدفع الرشاش، البندقية، القنبلة، وغير ذلك من الأسلحة المستخدمة في الحروب الحديثة التي شكلت لمدينة العربية ولا تزال تاحيد المقدمة في تجاربها

ثانياً - القيم الأسلوبية (48) :

تناول الأسلوبون الأسلوب والأسلوبية تحليلاً وتعريفاً، ولعل معظمهم يتفق على أن الأسلوب طريقة في التعبير واستخدام اللغة، والأسلوبية منهج وصفي للتصوُّص يتكمن على التلاعب ولا يتفعد حدودها، بل يتغلغلها ليتخذ طابعاً علمياً له أسسه وفروعه. وقد تأسست قواعد الأسلوبية على يد أحد تلاميذ (ادي سوسير 1857 — 1913م) هو (شارل بالي 1865 — 1947م) (49) الذي يرى أن اللغة تتكون من نظام لأبواب التعبير التي تتكفل بإبراز الجانب الفكري من الإنس، وأبست مهمة اللغة مقصورة على الناحية الفكرية وحدها، بل إنها تعمل أيضاً على نقل الإحساس والعاطفة (50) فدور الأسلوب يكون في إيصال أمرين اثنين الفكرة والإحساس وغاية الأسلوبية هنا الكشف عن الخصائص الفنية المميزة للنص، وريعت هذه الخصائص والمميزات بدلالات المترتبة عليها

تبحث الأسلوبية عن الخصائص الفنية الجمالية التي تميز نص عن آخر 'و شعر عن غيره من خلال اللغة، التي يظهر من

المعرفة في ذاته، بل كس من المطلق أن يصطلح لها لغة مناسبة، وقد جاءت هذه اللغة الحديدية (55) مرتبطة بلغة الحب اليومية، البيت العربي

وأيمن من العربي بعد ذلك أن يستخدم الشاعر في عرصه للعبارة العربية الهجاء المصرية والعراقية، والليدي، أو غيرها، ولم يقف عند ذلك، فالشاعر الليبي حاول ابتداءً ذلك حتى على الحروف التي تختلف في معراجها بين مدينة وأخرى، وفي الأمثلة التالية ستدرك مدى تعمق الشاعر الليبي في مشردات الحب اليومية في المدينة العربية، يقول راشد الزبير في قصيدته (بعداد)

بعداد يصرغ فيك المرء والشرف

ويصلي لكر إجلالاً ويصدق

من كل مذكور الفث على كذا

فلاً كما باع من مذكور المندف

لثالك (عني هلا غالي) فتصحبنا

لثيمة في سكون الليل للملقة (56)

يدل ويحيل تمثيل الشاعر (عني هلا غالي) إلى أن الأفكار أفكار العامة والأسلوب أسلوبهم في حديثهم بعيداً عن الأسلوب الرسمي الجزل الموروث والتقليد الشعرية التي جرى تداولها في الشعر القديم، ويمهداً على الاندفاع المعجمية التي نرج الحاصة على استعمالها، التي لا نستطيع قدرتهم اللغوية والتعبيرية إدراكها

ونعبر قصيدة (ليبة) حسن السوسي التي صممتها عرصت لحال الناس في المدينة

بنقبي المصنعة، وعلى طريقة نظامها في تركيب الجملة والمبارة مسير معانيه أحياناً فالواقع الاجتماعي وحده هو الذي يمكنه أن يثني نظاماً لغوياً، والجمعة ضرورية إذا ما تكفل لها أن توجد هذا التكلم الذي يدين بوجوده للاستعمال العام والقبول العام، فالفرق وحده عاجز عن تبيين قيمة واحدة بنفسه (52) وفي هذا التوجه اللغوي وأهميته يذهب (ثمن- إلهوت) إلى أن الشعر يجب ألا يعتمد على اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسميها بقوله أيضاً لا يرهف من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة (53)، ويوضح إلهوت مقصده هذا بقوله أيضاً لا يرهف من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لمطريقته هو في الكلام العادي، وطريقة أسره، وأصدقائه، وحياته الخاصة لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة (54)، فالإفادة من لغة الحياة اليومية - فهم يبدو لي - يرجع إلى طبيعة الموضوعات التي عالجها وعالجها الشعر المعاصر، حيث تبرز فيها الموضوعات التي تتلخص في قضايا الإنسان المعاصر، لأسهم تلك التي تنتج عن الحرية، والضياع، والحرب.

وقد شارك الشاعر الليبي رفاهه من شعراء الحداثة العرب الضامل مع هذه المشكلات فيها، وإن تفرق عنهم بخصوصية ما، تمت بصلابة مباشرة إلى طبيعة تجربته الخاصة بها فيها من ظلم وقهر، واستبداد، ومقاومة، وحرية ومروءة وعدوان، ولم يكن منسياً أن يمثل الشعر المعاصر عن هذه الموضوعات بدغم الكلاسيكيين لمطابقة والمجتمعة، ولا بلغة الرومانسيين

عربية - وفيه المصادج تعبراً عن هذا الاتحاد ولقد كانت الأوزان القصيرة عامة هي المثلج الموسيقي لهذا الشعر وسأكتفي بديوان بعض المصنفين منه يقول

قَدْ كُفِّرْتُ بِبِلَادِي

وَالْفَنَائَاتُ الْعَوَامِي

وَكُفِّرْتُ بِمَدِينَتِي

وَالْمُؤَمِّنَاتُ الْغَوَامِي (57)

ويقول في ذات القصيدة

هَيْهَاتَ مَلْجَأٍ مَحْجَرٍ

فِي حِمَايَ الْمَلْعَاتِي

قَدْ حُكِمَ أَجْمَلُ عُمَرِي

هَلَاكَ فِي الْأَغْوَامِي

وَجِئْتُ تَوْنِي مَمِيئاً

وَرَاءَ بَعْضِ الْهَوَامِي (58)

ويقول

مَالَهَا فَاجَأَتْنِي

(هَيروند) كَمَا كَانَتْ مَلَامِي

فِي حَيِي كَلَّ خَرِيمِي

لِإِرَائَتَا الْفَرَاكِي

قَدْ طَارَ كَسَنُ زَمِيهِدِي

فَلَنُكْتُ بِالْأَحْرَامِي (59)

استخدم الشاعر (العبد) وهي جمع عذريفة عبيد تعني باللهجة المصرية حميف بطن والأعوام) وهي جمع معرود عبيد، وبمعنى بالهجة العامية المتعجبة تقول القليلة وتعمد (حار

الرصيد) يدل على (الإفلاس) وهو مستخدم في اللهجة المصرية و(هيروند) وهب معبر الحرف الأخير من بيروت وتمييز الشاء طاء واجع إلى الانتشار الواسع للغة الأمريكية التي يحلو منها حرف الشاء في اللهجات المصرية (الجرائر، والمغرب، غرب تيبس، جموب تونس). وفي ذلك دلالة واضحة على الوشج القوي التي شئت الشاعر الليبي إلى 'بهاء مدينته العربية مشرفة فكانت أم مصرية يقول علي الفزاني في قصيدته (شهر راد و حلام المودة)

عَلَى يَمِينِ الْكَمَرِ خِلَالِ الْجَلَامِي

فَوَيْلَ لَهَا وَزَيْلَا

عَلَى كَرَى ذَلِكَ السَّبَابِي

فَلَكَا تَحَنُّنَ الْبَلَامِي

يَا حَيِي (حَكَوْرُ قَدْ تَهَوَّنِي)

فَالْمُفَادَةُ الْفَاخِشُونَ يَسْتَمُونَ لِمَوْتِ لَا يَسْلَفُونَ

يَا حَيِي لِحَنِي لِحَلَّتْكَ خَلْفِي

(لَعْنُ الْوَجُودِ وَتَهْمَنِي)

يَا حَيِي، وَكُفِّرْ، وَكُفِّرْ، وَأَلْهَاتُ كَدَارُ

عَلَى يَمِينِ الْكَمَرِ خِلَالِ الْجَلَامِي (60)

استخدم الشاعر مصردات عدة من الدببة الفلسطينية والمدينة المصرية فتولاه (حَكَوْرُ) أصلها كَفَلَه وقلب الهاء واو والحالة هذه في اللهجة الفلسطينية أمر معروف، وفي ذلك دلالة ككبيرة على توحد الشاعر مع مدينته الفلسطينية المحتلة، والمصردات الأخرى، وهي من اللهجة المصرية، فهي جزء من 'عمية متولدة للأرجلة أم كَلَشُوم، وأحد الشعر الجره (الموسوع بن هلالين، والمعروض

مشروع شركة الموروث الثقافي العالمي في ستاج
المصر المعاصر. وإذا تحدثت بلغة الاختصاص،
فقد استلهم الفرنسي اللغة الأجنبية في
أكثر من ثمانية عشر موقعاً من مجموعته
الأولى في قصائده المتعلقة بالمدينة طبعاً،
ونسج على هذا الاستخدام التلاحقة
الأسلوبية التالية ميل الشاعر إلى دكر
المحزن وغالباً ما يكون المحزن المذكور
عاصمة ليلد أجنبي. وهذا يتوافق نفسها مع
تلق الشاعر العام بالمحزن وتمدد الأمكن
التي ارتحل اليه. يقول في قصيدته (فارس
الحر)

أزمت يا مدائن التهميد

الأقرباء من حانة الوجع

ثم الآن لهم مقالب

ولمة القمار

ثم الزمان (بمؤلات)

بحثت في (مدرسة) من ليل

وجدته. ففحصت بابه. وما دخله

لأنني الشعر تالي الأسفار (62)

فكذلك ميل الشاعر إلى دكر أسماء
شخصيات حببية. وكما أنه يود إثراء
المذكورين بحريته ومعدته 'و' مصاص
تجاربهم في ساء الدلالة. يقول في القصيدة
نفسه

أضوت يا (مدرسة) في عشية

لورسكا) دما على القنبي

فلك (62)، نوحشيتي

وسمعت عبر (بمؤلات)

من ذلك مران الأول زاد الشاعر 'ن'
بحسب مدينته المحتلة فلم يجد حسن من
هذا التعبير الذي زاد الشاعر يظهر
عمق التشرب العربي، وهذه اللهجات لم
ترد لا مرين

ومن المهم التأكيد على أن استخدام
مفردات الحياة اليومية في القصيدة الليبية
المعاصرة الأسلوب والتعبير والمفردات، لم
تتحقق فيه كله. وإنما اقتصر - في الغالب
- على أنصار ما نسميه اصطلاحاً بالمدرسة
الشعبية من شعراء المدينة العربية منهم علي
صديقي عبد القادر وراشد الزبير. وحسن
السوسي وغيرهم. بينما شملت شعبية
المصون أغلب شعر المدينة إن لم أقل كله.
قصدت بالمصون هذا المعاني الشكلية أو
التوجه والوظيفة الاجتماعية التي انتهى إليها
لشعر

نحن إذاً مع واقعية جديدة، والقيمة
يومية تستمد من الحياة الشعبية في المدينة
لعربية روحها والمفاهيم وعبراتها، ولكيف
تصهرها في بوتقة الأسلوب الشعري، فالمادة
الأولية من المتعد ولكن الصنع من المهدع.
وقد رسم الشاعر الليبي لهذا التوجه العام
مع أنه أنصت بلغة الحياة اليومية المتداولة

١- القيمة الأسلوبية لاستخدام مفردات من لغات أجنبية:

يمثل استخدام الشعر الليبي لكلمات
حببية مشهورة في أقدمه المعص وباء الدلالة
ضاهرة أسلوبية وهو استخدام يكشف عن
حجم ثقافة الشاعر من دحيه، وحجم

نكثنا دماءً على أسمالي الزنجية

حزني الخواء والضياح

يا هارمن الأحزان، ما الضياح (63)

إن هذا المخلع والذي سبته،
يدفكرنا، بما ضلح الأول من قصيده لوركا
عنيه لحزن المديني الأسبي وهم
يتقدمون نحو مدينة المجر (64) فهو صبا
لوركا للاستبداد والقتل المبرح في
الديرة، فهو كثير الشبه بوصف القراني
للاستبداد المارس في المدينة العربية على
وجه الخصوص منذ منتصف القرن الماضي،
غير أن المشهد هنا عربي وهناك سببي
وهكذا يظهر أن تأثير لوركا في شعر
لفرانسي كان عميقاً لقسيم الشعر
بالاضمحلال أكثر مما هو عليه عند من
عاصروه من الشعراء الليبيين بكثير فهو
هذا أوسع وأعمق وأرسخ وقد امتد هذا
لتأثير إلى ديوانه (قصائد مهاجرة) الصادر
عام 1976م. فائل لوركا في هذا الديوان
قد يبدأ من عوائه، ولهكم موجود مصورة
مؤكدة في عمل قصيده يقول علي
صديقي عبد القادر في قصيده (القدس من
رم)

القول له متبحر هنا

لنم يوق جندل له القصر

لنم يهضمة

لنم يوق حبيب في لذي

ولا حرقه

لنهر من يهزبه مستنار الصب

(لهيرد 65X) القول، هو الضمير (66)

ويقول في قصيدته (الأفامي)

لرسل العرب أفاعيه (بمجان) الحبيبة

في حبيبة

نكثت بالثكنة

وهذا التكنة

هاتري وشوة أملكك الهلا

هاتري أملكك حنون القمص لسرا للوش

هاتري (دولار) (جنيها) وغدا حرقه (67)

يسقي شعري ينقل بنا الصوت الجماعي
في الجبره الموسوم بيهودا، وهو أبسط تعبير
عن بولدر السقوط والخروج، وهذا يلقى على
مشهد المدينة يهودا العول الضارب والشعر
يلتصم ذلك الاتجاد للسقوط منذ الهداية،
وهي إشارة إلى البساقس والمزمارات التي
كانت لا تقا تتكرر في مدينة عمان.
ما الذي يريد الشعر أن يقوله من
خلال هذا النموذج الذي أضفى عليه ملامح
الأنسج العربي والمدينة العربية؟ يريد أن
يقول لنا إن الحكيم في مزامراتهم مع
العرب قد قرروا التآمر على المدينة العربية،
وقد استند في نفسه الشعري على مقدرات
حبيبه (يهودا) دولار حبيبه) لخدمه عرصه
بمدن صيحت القدس محتله حقيقته وقعه
لا يستطيع فهمها بما لديه من وسائل المناوئة
والصمود

ج- رمزية الألوان وقيمها الأسطورية

لألوان قيم شعرية تتجاوز حدود اللون
ذاته أو الحالة عليه، إلى مستويات عضوية
وإحائية وقد استكشف شعراء الحداث في

مَنْ قَتَلَ مَوْلَى نَيْتِ الشَّمْسِ

فَإِجْبِرْهُ لِعَمَلِهِ

وَعَلَى الصَّبْرِ الْيَمِينِ عَزَّ

عَزَّ اسْوَدَ (69)

مع أن دلالة اللون الأسود هنا دلالة روحية أخذت طابعاً دينياً لافتقارها بالقدس والكشف، يصف قصدياً واصحه وحقيقياً ووجود لعلّه (العار) زاد في توسيع هذه الأثره التي أخذت الرمز وهو الاحتلال الصهيوني لهذه المدينة المقدسة، وكذلك شمل الحزن الذي كثره الشاعر، حيث أصبح المواء للعار كقله، فاللون الأسود من التركيب الإصطلاحي الذي صنعه الشاعر أوحى لنا بالموت، مع سيطرة الموت على ككل الأشياء، حيث تحولت العين مصغر وسيلة النظر والحية إلى عار أسود، وللمين اليسرى دلالة سلبية، فربما الشاعر باللون الأسود يقول علي القرائي في قصيدته (دمي يقتلي الآن).

لَمْ يَزَلْ أَلْ يَسْمُرُ بِمَسَامِعِهِ

وَسَيَاذُ مَكَّةَ قَرَأَ لَهُمْ تَعَرَّتْ

صَوْرُ يَرْوَيْهَا - الْجَوْشَنُ - الْجَوْشَنُ - الْجَوْشَنُ وَالْإِثْرُ...

وَتَقَلَّبْنَا

لِللَّيْلِ وَالْمَسْكُونِ

فَمَنْ يَنْقَلِبُ الْآنَ يَسْمُرُ لَنَا هُنَا الشَّوْبِ

وَحَقَّ الْفُتْرَانِ

وَحَقَّ الْفُتْرَانِ

فَمَنْ يَنْقَلِبُ الْآنَ وَلَيْسَ لَهُ وَجْهٌ وَتُرَابٌ

فَمَنْ يَنْقَلِبُ الْآنَ يَا وَطَنِي

الأشوا مصادقت تعبيرية متسلسلة ومشروطة فوظفوها أسلوبياً في مراوجات محملت حدود الاستعارة إلى مساهق الشهور، وإذا كان لشعر الحديث يستعمل بكثرة العظمت الحسية، وعلى الخصوص مكلمت اللون، أو بتعبير أصح لا تجعل عليه إلا في اللحظة الأولى، وفي اللحظة الثانية يصبح اللون دائماً مدور نسي له ضبيعة انفعالية (68)، في مراوحي بين لون ومعى عنز في صلوح الدات لشاعره، وهنا لا نغش على أية صورة شعرية، وإنما نغش على عملية تستثير استجابته عاطفية لا يمكن أن نستثار بطريقة أخرى.

ولشعراء الحداثة اللببيين تحرية توشك أن تتكون خاصة في التماثل مع الألوان واستكشاف عالمهم الرمزي المشهور بمشاعر عاطفية ذات صلة بالواقع العربي وتجربة الشاعر الحاضرة نجد ذلك عند تشلفلامي في استعماداته للأشوا حيث انصفاً على اللونين الأحمر والأزرق أكثر من تكتنه على غيره، وشحن الأول بدلالات الحرية والارادة المستمرة. وملاً الآخر بالبراءة والظهر والبهجة، وبعد الاهتمام نفسه عند علي مدهفي عهد القادر في تطوارة المستمر على الأشوا مستترفاً طاقاته التعبيرية في نقل تجربته مع الواقع العربي؛ لاسيما المكابح ومكوثه وقد تعامل الشاعر مع الأشوا المأخوذة ككافة، الأخضر، والأسود، والأبيض، والأحمر، والأصفر يقول في قصيدته (العار للخرق الأسود)

فوق

كزائدة (70)

التشكل. ويدخل الشعر في حيثيات المدينة
فيتمزج المخطوط من حالته في جمانية التعبير،
وهذه المساهمة اللغوية أصغت جوانب من
الحياة على الجمادات 'الأرض' العريضة حدث
فيها أمواج دلائل شتغل ضلع سلبيا في
انشر المرص في المنحني، يقول 'يضا'

تري المرأة صفة بالمرضى

عندك وسريع (72)

لم تكن الأولون - المتصلة بالهنة طبعاً
- في الحملتين الشعريتين المابقتين والعص
الدي قبلهما، مذكورة بشكل صريح
دقماً، وإنما تجلت في الموضوعات التي يعرف
لونها عند ذكرها مباشرة، فعندما سمع
الوجه لا بد من أن تصور مباشرة وجوهاً
سوداء ككثافة، فهناك موضوعات ثابتة
الألوان، وهذا ما لمناه، إذ حث هذه
الألوان بصفة جماعية متممة فكرة الصراع
التي يتمحور حولها النص الصراع بين الخير
والشر في النتيجة الأخيرة.

ثالثاً - قواعد التركيب

الجملة الشعرية هي تركيب يشمل
مجموعة من الأقسام، تتنوع بحسب طرقة
إسناد من تقدم أو تأخير، أو تعريب أو
تشكير، وتمتاز بانزياح لموي خاص عن
المألوف وأيقع موسيقي، تلعب فيه اللغة
دوراً إبداعياً، وحر دلائل،

و كل خصيصة من الخصائص الأسلوبية
التي تمتاز بها الجمال الشعرية في التركيب
في شعر المذنب العربي لدى الشعراء القبيبين
هي

لقد أصبح الجوع والجهل ثوب لصورة
لمدينة العربية المعاصرة مدينة ما بعد
الاكتشافات الطفولية، وإدراك القيمة
الأسلوبية لتكوين الجوع لتلك الصورة
الوحشة القاسية التي بنت من واقع عربي
استلذع المرابي إبرازه بالوان مزرقة مرعبة
على النحو الذي قرر - يقول صرح العربي في
المذنب التي هي كفا، انتهى قصيدته (توسل)
(الموت المثالي)

قهر بشعة المذنب

والأرض الخامسة

بجهد المرأة

يتدفقون إلى ملازمهم

يردون التواكب المصنوعة

من الوجه والقلع المظلم

وجوههم فلتحت رجليها -

صنعتهم الأسماك

لهم يتجلى أحد

له الشعر المائتة لاحتلال موقع ما

وبناء ملون

يتلشر فوق جلودنا

ننشر إلى وجوهنا (71)

يكشف الشاهر من اللون ليشكل
لملحاً أسلوبياً بارزاً يكشف عن جوانب
متعددة تتصدر في تشكيل الموقف المتأزم
بين ربط اللون بالمرص، ليؤكد المص ويزيد
من حدة الموقف ويربطه بالصبغة وعدم

الرمصف الأداسي، ومتعدية في الآن عيبه
 سخلو المعجم لأن لغة البحر لغة متعصبة،
 ليست حمدة. ولا تكف عن الحرية لا
 تكف عن السعير ولا لات ومصاص
 جديدة وحرار سبة عبر محدودة، تتحلب
 وصفاً دينامياً يواكب تلك القدرة ولا
 يحدف (75)، ولغة الشاعر تكسر الأساق
 المتعصب عليها، وهذا واضح سواء عند
 الشعراء القدماء، أو المعاصرين.

يشكل الأبرج مقوم من مقومات
 الشعرية (76)، ولت كسا الأبرج بهبة
 صادرة عن كهيبة استخدام اللغة مجازياً،
 قرب البشر إلى اللغة بوصفها إنتاجاً فريداً
 واجتماعياً في آن واحد، شكلاً ومضموناً،
 وأتة وموضوع، ونظاماً ثابتاً، وسهولة
 متطورة، وظاهرة موضوعية وحقيقة ذاتية،
 يؤكد ضرورة قراءة الشعر بوصفه إنتاجاً
 فنياً بولسطة اللغة من دون التفاصيل من
 السهيق العام ولحظة الإبداع أو الاكتفاء
 بالمستوى الخارجي للعلاقة لأن التقاضي من
 كل هذا أو بعضه قد جرّ البلاءين والشاد
 في غير قليل من البواقي إلى أحكام لم
 تأخذ في الاعتبار إلا العرف الشائع وما يبق
 وما لا يليق مما فتح للتقويم الأخلاقي سرباً
 إلى الشعر، فالتبصير المستحسن، واحتساب
 مديح التقويم (77)

وهذا ما يحصل عند الشعراء المعتمدين
 أسلوباً على السببية الصريحة أو المظفر
 العقلي المبشر في حلال علاقات حموية
 تقليدية (78). تكون اللغة لا ترمبط بمعية
 تسميه الأشياء وحده، فالعلاقة اللغوية بين

أ- الأبرج اللغوي

يذهب (جون كوهن) إلى حكتسم
 مزاج الاختلاف بين الأساليب بدءاً بمدى
 انحراف الشعراء عن النمط المألوف،
 والمعايير المتداولة في الكتابة الشعرية في
 سياق تصويهم الإبداعية، إذ الأسلوب هو
 كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا معتدفاً
 للمعيار المألوف. إنه أبرج بالنسبة لمعيار،
 أي إنه خطأ ولكنه خطأ جميلاً (73)
 ومعروف تنزع النفس إليه ما دام يحمل جمالاً
 فنياً فالأبرج في المفهوم الأسلوب هو قدرة
 الجوع على التبدل واختراق المتداول المألوف،
 سواء أكان هذا الاختراق صوتياً أو صرفياً
 أم نوعياً أم معجمياً أم دلالي، ومن ثم يحض
 النص انزياحاً بالنسبة إلى معيار متواتر
 عليه، لذا تبقى اللغة الإبداعية هي التي
 تسمح بهذا الخروج اللغوي ضمن النصوص
 يحملها من العبثية البلاغية إلى الفنية
 الجمالية؛ وهذا كله وثناً لأفكار
 وتداعيات خاصة، في إطار أمنية ومواقف
 محددة تملئها طهيمة الموضوعات المتداولة في
 ضمن النصوص، حيث أنه من غير المتجدي
 حصر الكلام في تكرار جمل جيزة،
 كقول واحد يستعمل اللغة لأجل التعبير عن
 فكرة خاصة في لحظة معينة يستلزم ذلك
 حرية الكلام (74) واستقلالية القوق في
 وبه بديح في وحب لغة هيبه ديبه نحمل
 الحمية والتأثير عيبه.

إن الأبرج اللغوي في الشعر حميصه
 رئيسة تدفع إلى جدلية بويريه نعتد الى
 جسد التسيج اللغوي، محترقه مستكونيه

ليست مظهراً لغوياً، إضافياً، وإنما تتشكل
نمطها من خلال الترتيب الفكري وإعادة
تنظيم البناء اللغوي، لإحداث التأثير
والانفعال في المتلقي.

ففي قوله (حقول الموت) صيغ
الشلطامي مسافة حادة بين معجمين لمويين
متباينين فالحقول هي أمن الحياة
وجوهرها، لا تنسم به من صفاء وجمال
وخضرة، وهي المظهر الحسي للأشياء، في
مقابل الموت الذي يمثل العدم والجمود
الحقيقي لكامل الأشياء، ومن هنا أوجد
الشاعر مسافة حادة بين المسند (الموت)
والمسند إليه (حقول)، ليوكد أن الحقول
هي مر من أسرار الحياة، وهي أيضاً سر
من أسرار الموت

وتعكس الفجوة الأكثر حدة تبذت في
قوله (الأمل الصريح)، إذ انزعج الشلطامي
بتشكيكه ذلك عن المألوف، واستخدم لمطة
الأمل الاستعداداً ومرتباً أتراحياً تعويماً
خاصاً، صليماً حسب عهده بالقجوة القائمة
بين الصفة والموصوف الأمل = الصريح إذ
حمل الشلطامي الأمل برصاء صفة الصريح
عليه دلالة صوفية خاصة تقتضى بمديها

إن الكلمة التي يعجز حولها النص
الشعري، وتشكل شيفته من العلاقات بين
التحور على مستوى البنية الداخلية له أي
إبه تصبح النص وبمعنى بى أن النص
يتحلل في رحمة ويتشكل في انبساطه،
وهكذا من الكلمة تولد القصيدة وتجسد
الرؤية الجوهرية للأوقع (82)، ولا يخلو نص
شعري مهم يمكن نومه لأي شاعر كان،

مدال بوصفه صورة صوتية أو كتابية
والمدلول كونه صورة ذهنية لرحح محس.
بمع تربط الصورة الصوتية للدال والصورة
لدهنية للمدلول، بعيداً عن الشيء أو
لحظيات الخارج (79)، وهذا مما تبذى في
قصيدة (بها)، للشاعر محمد الشلطامي
لتي امتدّت سلسلة من الأترابات اللغوية

بهاً ومهاكك الحرة

والمبحر بل للوح

والمقنون بالبحر من ربحا للشموع

والزاحون على حقول الموت

للنحس للوحات يومض ليلة البعث للبحر

فالمعشر والأمل الصريح (80)

ويقول في ذات القصيدة

في ساحل الإعدام، والموت المبدل، والصفير

ملأه والشر مع الأسام

لتألف على هضاب البحر، كالكلمة المبدع

فليس يكون بكن في مدن الغيتاب،

والطير والدم والخطير والسرير

التاهون هناك والمكثن للشمعة والكتاب

سقطوا ولا لبحر في ربح السجون لفضة

للمر (81)

إن الأتراب من السق الوضعي في قوله
(حقول الموت، والأمل الصريح، والموت
المحقق، وهضاب البحر)، هو الذي يحمل
لكلمات تتجاوز في تشكيلها اللغوي
ومعنى اللغة العادية، هذه اللغة التي يكون
هدفها منطقية المعنى، ولا تحمل بمتقنة
الانفعال، فالتشكيلات اللغوية السابقة

المعيار للاستعانة بمواعيد إضافية من جهة ثانية (84X) وهذا ما يبدي في قوله (فلت مدينتي معلقة) و(كسب في حصونهم سجن) ومن هذا يمكن القول ((إن لكل مفردة في اللغة الشعرية هي عمل شعري يتضمن بالإنصاف إلى مفهده، قيمه معياريه تتجذره بوصفها بحاجة عن العلاقات القائمة بين الألفاظ المصدرة ومختبره ومفاهم وحرصهم، وعدم يقول بالاعتصاف الواعي للغة المحرر يعني المعرفة المرتكبة لتواضعهم بوصفهم ذات تعبير حداثي، وفيه محررته للتعبير تحيل لغة المفردة هذا إلى نطاق الصورة الشعرية (85X)، أما السمة المالية على مقدرات هذا العصر فهي ((التعمق والأزواج، وتقصيد بالتعمق عند توخي أقصى دلالات الدقة والاستخدام في المسمى (86X)، فضلاً عن الظلام، الليل المسائي، الوصال، معلقة الأعماق السجن، الداخل، الحصون، العليين، الحديد، كلها أسماء تدل على التوهج والتصرف للتعبير عن حالة الشاعر، ومدى تأجج نبرة الحرية لديه

وستقتل نجد أن السمة الغالبة على تراكيبه الشعرية (الأنرياح) في قوله 'تضمتم (أحرار) فقد أراحمت همدرة' الضرابي تلك عن أنالوف، ومضافة حادة بين معنيين متباعدتين حسي متمثل بالطعم، ومعنوي متمثل بالأحرار، أي مسافة بين الصفة والموصوف، فهذا العصر تملك تقارباً داحلياً حاداً يشد ولا من الكلمة المنتج (معية الظلام)، وربطها للسبق الشعري ولعلم الشعر المتأجج ثيباً من النجاش

كسب حسنيته من كلمة أو عدة شكلت جعلها صبيح الدخول إلى عصره الشعري، وهذا ما تجلّى في قصائد الفراسي، حيث ركّز على بعض الكلمات وجعلها مصاتيح فمسانده، من هذه الكلمات الصغراء، الشجن، المريب الشار التدم نور اندهر الذهب الروح السراب السمر، المجر، المنحى، الليل يقول

جاء إلى معونة الظلام - كم قال:

كفاهم وإبلة من العنايق والوصال

لظلمها فالتت مدونتي معلقة... بهذه الأسماء

سجلتهم في داخلي، وكلفت في حصونهم

سجن

أطعمتهم أحرار كل هذه الأجيال

الطين يزعم الحديثة، يا مليكة النجوم

فعلاري - فقلبي حملت لغة البشر (83)

إن الفراسي يمجّر شكل ككوا من داخله لواعية واللواعية بتلقائية من خلال الكلمة لتفاح (الظلام)، فالبواحي تمثل له الأحلام والتفاحات إلى عاتم روحاني بقي طاهر. لأنه تقتن بالمعية رمز الحضارة، وهكذا شكل الفراسي من خلال هذه الكلمة سلسلة من الجمل الأسمية التي ولدت عدة صور، مبررة عن حالة التوق والتعمش إلى الحرية في المدينة، التي (تقيم على أساس المعيار التحوي الذي هو، على العموم، اللغة المعيار Standard أو اليومي، بهواً ثانوياً مكتوباً من صورة الأنرياح، ويمكن أن تكون هذه الصورة من طبيعتين فهي حرق للمعيار التحوي، من جهة، وتقييد لهذا

والشاعري على الصعيد الدلالي في تراكيب العبارات، وهذا ما تجلى في الجمل الفعلية المتتابعة هيم بيها، كما في قوله (جاء إلى مدينة الظلام، سجنهم في داخلي، أعلمتهم أحرار ككل هذه الأجيال)، ثالثاً من عدم التوافق والانكسار على الصعيد الدلالي ضمن العبارة الواحدة، وهذا ما نلاحظه في التشكيل اللغوي التالي (مدينة الظلام أعلمتهم أحرار).

إن جمال اللغة في الشعر يرجع إلى نظام لمردات وعلاقة بعضها ببعضها الآخر، وهو نظام لا يتحكم فيه المحو فقط، بل الأعمال والتجربة، وإن لغة الشعر لغة إبداعات على نهج اللغة العلمية، التي هي لغة اصطلاحات وتحديدات (87)

ب - التزيح (الرمز)، وجزءها في التركيب الفني

إن ((الرمز هو صورة الشيء معولاً إلى شيء آخر، يقتضى التشكيل المجزي، بحيث يبدو لكل منهم الشوعية في أن يستلحق في فهمه الص)) (88) والرمز من حلال هذا المطلق يؤدي إلى الأرواحية في التمييز، بمعنى أدق يؤدي إلى وجود انفعال باعني، بتشكيب دلالاته وإبداعاته

ومن الجدير بالذكر أن الرمز يحدد لسيدي، بل يصيحه، ويهده منهجالات جمالية خاصة ولها، ((فإن السيدي هو الذي يعطي الرمز أهميته وكيونته المتميزة ومضمونه الجمالي)) (89) لكن يجب ألا نكرر بعض العفكلمات تحمل دلالات رمزية معينة

عدد بعض الشعراء، فضلاً وظف محمد عمر الضففة، وشحنها برموز خاصة في لغته الشعرية، تتشرف فلاجل في ذهن المتلقي، ويحاول باللمح بالبح إلى ما يريد، فتصبح رموزاً بسيطة ومرئية، سهلة ومعقدة في الوقت ذاته، فعن نراه مثلاً في قصيدة بمواس (قراءة جديدة للتاريخ العربي) يستخدم أسماء أعلام من مثل (شهرزاد شهرير، معاوية، والعبد، والمنصور، وابن زياد، ويزيد) وهم حكام المدينة العربية القدماء، فتدرك مدكر معاوية ويزيد، فرنس مدكر معهما دمشق وعبد الحديث عن العباس (وهو أبو العباس السفاح) مدكر الضفوفة، وعبد مدكر ابن زياد، فرنس مدكر مأساة كربلاء، وعند مدكر الشخصيات التاريخية، وفي سيدي محمد فرنس مدكر بالضرورة حكاما المعاصرين بالسلب، أم بالإيجاب، الأمر لا يعتمد على مدكر شهرزاد التي يرتبط مدكرها بالنصحية والفداء في مواجهة الملاءة والظلمة وهي رموز لها دلالة تاريخية معروفة لبعض الشعراء من خلالها على التغيير والثورة، يقول

لئن شهرزاد غابت

وعاد شهرزاد بقتل النساء

من جسيم

ولا يزال شبحها لأهيب

تتفر على النهر

لكل سيرة عتيد

ويأتى القصيدة والبرية

ليحتثه من يصعد من قيمة تأثر الشعر في العصر الأسدي وهو مالا يمتص التعبير عنه بالتسمية والتصريح

وإذا تكلم بحدث عن أهمية التحول الرمزي ومكوناته التراثية في الشعر بشكل عام، والشعر الليبي المعاصر بشكل خاص، فإنه يجب أن نعلم أن ذلك يحمل دلالات وحالات متعددة يفهمها في لحظة الإبداع حيث المستودات العقلية المرتبطة، بقدرات وخبرات وموضوعية المبدع، وبما يجنيه المتلقي من فهم للمصنوع، يقول محمد الشلطي في قصيدته (المومن)

أحسن - يا زهني - أن مدم للجنة

- ثمومين التورك في مضاجع القرامند

أحسن أن عريقا

استورما

أخواتنا

لحيث ساحة التورميد موكلة الأكف

وحينما كرقضها البقال والميرك

ويكلمو النكمر والسكلا في الظهيرة

أعود كعت قبة السمام

لثابة لطن فوق الجعة الأخيرة (93)

لقد انزاح الرمز في العصر الشعري السابق من معناه المعروف ودلالته المتفق عليه في عموم الدراسات التوجيهية وهو (القرامند) إلى معنى آخر قصده الشاعر قصداً، وهو تحول القرامندة من أعمالهم القائمة على السطو والترحال في البحر إلى حكم ومسيطرين على المدينة، وإن كان في ذلك نوع من المرافة، فإن هذه الأخيرة

انزاح بها الشاعر عن معناه الحقيقي إلى معنى البلاء والمهدة والابلاء به بحدث فقدت في النص جميع إمكاناتها الفاعلة لتصبح مترجمة تشاهد وتصدق دون ردة فعل

ولا يخفى على القارئ أن شكل مشهد من مشاهد هذه الحادثة يمثل رمزاً تشعب فيه روح العدل، حيث يعبر عن مواقف متعددة، وربما تجسد في الرمز في هذه القصيدة هيممة الصراع وهو صراع يتلذذ استكثالا متعددة يصعد من صراع الداء مع الذات وصراع الذات مع الآخر والشاعر يوظف النص بظلاله المعنوية توظيفاً مهيأ على التوازي بين حالتين متبعتين يرمي من خاتمتها الرمز الأدبي في القصيدة كلها

إن الرمز في الشعر إيهائي، وقد يمتد الشاعر عليه في الحكومات من خلال السياق أو على المكون التراثي من خلال التعبير غير المباشر أو البديل الموضوعي كاستخدام الأسطورة أو التراث الأدبي أو الشعبي أو سوى ذلك للتعبير عن تجربة معاصرة في تركيب لفظي مبني على مستويين متوازيين يكمن الأول في الصورة الحسية، والثاني في مستوى الحالة الشمولية التي ترمز إليها بهذه الصورة، ولابد حينئذ من وجود علاقة تربط بين المستويين مع وجود أطراف تتحدد على صوبها قيمة الرمز في الشعر، وهذه الأطراف منها ما هو حسي ومنها ما هو معنوي، والمصنوع عليه في هذه الأطراف وجود علاقة تربط بين مستوياتها، وهي علاقة حسية وليست تقريرية واضحة، ومن هنا تأتي قيمة الرمز في حلها الأعلى

في الشعر الجاهلي للمعاصر

كل شيء أقررت مع التقديم على حكمه الذي تكفى عليه، وفيه جسمه الذي تكفى فيه، كخبر ليتبدأ إذا قدمته على البيت، والمعمول إذا قدمته على المعمل، كتكولك متعلق زهد، وضرب عمراً زهد، معلوم أن متعلق وعمراً، لم يخرج بالتقديم عما كانا عليه من كون هذا خبر مبتدأ وعرفوعاً بذلك، وهكوى ذلك مضمولاً ومصنوعاً من أجله، فكيف يكون إذا أخرت وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تغفل الشيء عن حكمك إلى حكمك، وتجعل عليه مع التأخير فيكون خبر مبتدأ فكيف كان بل على أن تغفل عن كونه خبراً إلى كونه مبتدأ، وهكذا ثم تلخر زهداً على أن يكون مبتدأ فكيف كان، بل على أن تخرجه من كونه مبتدأ إلى كونه خبراً و صير من هذا قولك صير زهداً وزهد صيرته لم تقدم زهداً على أن يكون مضمولاً ومصنوعاً، ولكن على أن ترفعه دلالة، وتشمل بمثل صيرته، وتجعله في موضع الخبر له (96X)، ومعنى ذلك أن التقديم له أوجه عدة تلخص في تقديم المعمول على العامل، وتقديم الشيء على نظيره كما في قولك زهداً صيرته، أو اشتريت كتاباً، وقلماً، وغير ذلك من الأمثلة التي يصح فيها هذا المعنى.

ومم لا شك فيه ألا يكون التقديم ذا فائدة ما لم يسهم في تكوين دلالات معتمة ترفع من القيمة الأسلوبية للمعنى، يقول محمد الشلطي، في قصيدته (مدينة الخلايا المينة)

تجالي عندما نظم أن الشاعر عاش في
حصونة طويلة مع أغلب الحكام العرب،
بسببه موافقه الحامية التي ترفض الركون
لحاكم مهم كس

معود للمص من جديد، فوجد أن مدينة
شلطامي تعيش في مصاحج القواسمة وهو
تحول رمزي آخر، يفضي إلى حالة من
الاستسلام المبهت الذي يمهده رمزية
القواسمة المتعولة فمن شأن الرمز أن يتحول
داخل الحشد المعوي للمص حالة من
لكيمياء الخيال (94). فادته اللوعة
التميرة، وهو بذلك يمثل حضور الحضاري
دلالات مستقلة، وبذلك أراحها الشاعر عن
ماهية الأولى لتتحول من أسماء وصفات
معلومة إلى رموز لها دلالة الحامية يقول
أديس، (كحل ميدع بالكلمة أو الحمد لا
يصني بها يراه إلا بوصفه عتبة لها لا
يراه) (95).

فحضور الرمز في النص الحديث هو
محاولة لتلوير اللمح من جديد، ومن هذا
كان قزماً على التلوي أن يتعامل مع النقط
أو الرمز بأنطور المبهمة فنرى ما وراءه.

وتبقى بعض الشخصيات الأسلوبية في
الشعر الليبي المعاصر التي سطرناها
باحتسارها لا يسمح بعد للتوسع، ومن
هذه القصب

التقديم والتأخير

لقد خاض الشعراء كثيراً في هذه
المسألة إذ يقول عبد القاهر الجرجاني
(لتقديم يقال إنه على نية التأخير، وتلك في

معدية تطارد ذكائها في الرخام الجنوني

تمضغ لربها - للتاكث

أزى في ليلها الآن

رجلاً مفروساً في خنجر

استكثفت المسافة الهائلة (97)

يظهر التقديم الذي اعتمدته النص في قول الشاعر لرجلاً مفروس في خنجر) إذ إن الجملة صكنت يجب أن تكون على الوجه التالي (خنجر مفروس في رجل) فما الداعي لذي فرس على الشاعر هذا التقديم الذي لا عهد للشعراء به؟ والإجابة على هذا تتجلى عندما نعلم أن الشاعر قد وصل من الإحباط والاستسلام حتى غدا معه أن يسلم الإنسان نفسه للموت - من دون مقاومة - أمراً جزيرياً وعادياً، لأنه فاقد لوسائل الدفاع بسببه حالات القمع التي مارستها السلطات الاستبدادية في الوسط العربي في فترات معينة

الهدف والهدف

يقوم الهدف والهدف في قواعد اللغة العربية على ذكر المفعول أو هدفه، أو زيادة كذا قد يتم معنى من دونه. يقول حيلاي طربيش في قصيدته (ودائق مغربية)

أي البلاد التي أنت فيها

ولماذا أطلقت ألقاباً لعمها

أو لو مرة يستقيم بينها

وحبك الآن مفتقد

مقدمك

مطمئن في (الرقاط) (98)

ذكور الشاعر بعض الكلمات التي صكس يوسف حديثاً من دون أن يتأثر المعنى النصي بعدم ذكره في قوله (أي البلاد التي أنت فيها) ومن الممكن أن تكون الجملة الشعرية على النحو التالي

(في أي بلاد أنت) ونقص ما سبب التوسع في الجملة الشعرية على النحو الذي قررنا؟

من المعروف أن الزيادة في المبنى هي للصورة زيادة في المعنى، وصحيح أن الجملة تكشفنا بما ذكره مفترضاً، والشعر المعاصر يميل إلى التكثيف في الجملة، ولكن الشاعر يؤكد أنه يعاني الألم والحواف، الألم لأنه يعاني غربة مرعبة، والخوف الذي تمثله المدينة العربية المعاصرة، فالفضية تحوي أسرى الأول الشاعر الذي ذكر معه الضمير أنت، والمدينة التي ذكر معها فيها، وهذا تجسد الشبه الأسلوبية لتمديد الكلام، وإلى مكان الطهر أن الجملة مكثفة لو جاءت مفترقة. يقول محمد عمر في قصيدته (بعداد نواسيك شعراً لا بهكده)

أيتها النظم العراقي الهنيئ

لهم هذا مزمار الهنيئ

لو حلوا النقاء

فأضلي بعداد من رجلة الصلابة (99)

من المعروف أن فاعل فعل الأمر معذوف وجوباً، ولكن الشاعر خالف هذه القاعدة عندما وضع الفاعل وذكره صراحة في قوله (أضلي بعداد) فالفاعل لا يحتاج إلى

والصن الشعري لدى الشاعر الليبي من مواصلي، لا يبدأ من بداية محددة وينتهي عند نقطة محددة، إنه صن التناهي والانفتاح على توالي النصوص الفنية وعلى بصوص القراءة المتعددة، إذ يستلج من حلال التأمل فيه، ملاسة شاعرية المصنق واتساق المعنى وجماليته والتصاقه بلذته، ومن ثم الدخول الى تشكلياته وديقته الحفيدة. وبذلك تكتمل الوظيفة النصية وخلفيتها الشعرية، في الكشف والتشكّل والانفتاح، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على حيوية الشعر وقدرته الأبدية عبر السنين.

شواهد

- 1- جن كوكي، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الرباط المغرب، الطبعة الأولى، 1986م، ص 95.
- 2- عبد الوهاب الحراري، أصالة الانتماء في شعر عبد المجيد القمودي، دار مي، دمشق، الطبعة الأولى 1992م، ص 41.
- 3- عبد الله الصنّغ، الخطاب الشعري الحديث، والمصورة الفنية، المركز التشبيعي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1999م، ص 222.
- 4- ينظر: أمين البورت الريحاني، اللغة والمديسة، منشورات دار النهار، بيروت 2004م، ص 31.
- 5- عبد الوهاب الحراري، أصالة الانتماء في شعر عبد المجيد القمودي، ص 67.

التفاعل المتناهي مع وجود الياء، ولكن ما لداعي الذي جعل الشعر يدكر بمداد مع فعل الأمر؟ الشاعر قصد دكر بمداد قصدا لأسباب عدة منها التوضيحية في 'ن' الشاعر دكر بمداد ريادة توضيحية ومنها لتوكيد العلاقة المستمرة بين بمداد والتكيدات، ومنها أسباب فنية وأسلوبية تتلخص في تكوين النص على التكميل بين متكلم (الشاعر) ومطالع (بمداد) مشخصة ومجسدة

وربما كان إصرار الشاعر على تسمية بمداد له من أجل تجديده من حيث هو، ولتبرز أصالة تجربته من جهة ثانية شعر المدينة عده لا يتكلى على استنساخ ما قيل بقدر ما هو تمهيد عن تجربة ذاتية تستند أصالتها من حرفة الشاعر على ما آلت إليه المدينة وما أصابها من جراح وأخيراً، يمكن القول إن لغة الشاعر الليبي الشعرية حية نابضة بثقافة كل لعصور وتمثلة لكل الأموار الشعرية، مما جعلها تظل حية في نفس المتلقي توحى له بكل يوم بالجدد والمتن، وتشكّل مفاصل إبداعية، تكشف عن ثقافة واسعة في وظائف التراث، مما جعل قصائد الشاعر الليبي مشحونة بفصوص مثل من الدلالات التراثية، إذ استطاعت أن تبني لها وجوداً فنياً مميزاً وسين عن روح جديدة في البيت الشعري، المتكلى على انفتاح في الرؤى الفنية وإحاطة بأهمية المعطيات التاريخية، مع تمكن في الأداء المعنى، الذي يعبر فيه لحنه لشعري

14- ابن جني، الحصانصر تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت كجزء الثاني ص 157

15- أمين الريحاني، اللغة والملازمة، ص 31

16- ينظر محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، القاهرة، الطبعة الأولى 2005م، ص 17، 18

17- الفونيم صوت نموذجي يحاول المتكلم تقليده، وهو أصغر وحدة صوتية عن طريقه يمكنه يعكس التفرقة بين الشباني والفونيم نوعين: قطعي Segmental وفوققطعي Suprasgmental ويشمل النوع الأول الصوامت والصوائت، أما النوع الثاني فيشمل التغيرات والأنغام والفواصل محمد أحمد أبو الفرج، مقدمة لدراسة فقه اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 1969م ص 132،

وم يندى

18- عبد الكريم مجاهد، الدلالة للغوية عند العرب، دار الضياء، عمان، الأردن، ص 166

19- المصدر السابق ص 166

20- راشد الزبير السنوسي، دهلوي الخروج من ثقب الإبرة، ص 52 - 53

21- ينظر حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومما فيها، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1998م، ص 123

22- المصدر السابق، 70، 71

6- عديان قاسم، الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، طرابلس ليبيا، الطبعة الأولى، 1981، ص 6

7- عند من الباحثين الموسوعات المتخصصة بنظرية الأدب والأدب المللي نظرية الأدب - الصورة - الطبع - المنهج - ترجمة جميل نصيب التكريتي، دار الرشيد للنشر، بغداد، الطبعة الأولى، 1980م، ص 23

8- عبد الوهاب الحارثي، أصالة الانتقاء في شعر عبد المجيد القمودي، ص 76

9- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 22

10- نمل أهم ما يستوقف النظر في هذا الجانب ما قام به الخليل بن أحمد الفراهيدي من خلال ترتيب معجمه (الميم) على أساس صوتي، وهو صاحب المعجزة الرائدة في ترتيب الحروف حسب معارجه، وقد رتبها على النحو التالي ع ح هـ - غ - ق - ك - ج - ش - ص - ض - ط - ذ - ز - ل - ن - ف - م - و - ي .

11- ينظر إستيف أولسن، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشهاب بالقاهرة، الطبعة الأولى 1986م، ص 81

12- رضاء هيد، البحث الأصولي معاصرة وتراث، دار المعارف معسر، الطبعة الأولى 1993م، ص 120

13- سور السديس المسد، تحليل الخطأب الشعري، اللغة والأدب، مجلة معهد اللغة العربية وإدائها، العدد الثامن 1996م، ص 103

- 37- نقلًا عن كزيم زكي حسام الدين،
الدلالة الصوفية، مكتبة الأنجلو المصرية،
الطبعة الأولى 1992م، ص 148
- 38- يوزي لتمان، بينة النص الفني، ص 243
- 39- محمد عبد الرضا شياخ، تهذبات الدات
في شعر عبد الرحمن شكري، ص 21
- محمد عبد الرضا شياخ، تهذبات الدات في
شعر عبد الرحمن شكري، ص 21
- 40- المصدر السابق، ص 32
- 41- المدينة زيبا رضي الله عنها، وهو حي
من أحباء القاهرة القديمة، هامش ديوانه،
ص 29
- 42- سالم الموالكي، لآلي، ص 29 - 30.
- 43- ينظر في التسمية السابقة في ديوانه
لآلي، ص 46 - 63 - 64 - 67 - 68 - 69
- 127 - 128، وديوان سرير على حافة
الماتم، ص 89 - 117 - 118 - 149
- 44- علي صدقي عبد القادر، الأعمال
الشعرية الكاملة، المجلد الأول 107
- 45- ينظر: علي صدقي، الأعمال الشعرية،
ص 13 - 34 - 36 - 41 - 43 - 44 - 53
- 54 - 58 - 61 - 59 - 80 - 90 - 107 -
143 - 187.
- 46- محمد الطقيش، ديوان سمان النور، ص
165
- 47- المصدر السابق، ص 40 - 50 - 61 - 87
- 89
- 48- بحرف تصحيف للحاجم اللغوية الأسلوب
بالطريقة والتم، فالريدي يعرف الأسلوب
بـ ((السطر من النحل والمطريق يأخذ فيه
وكفل طريق ممتد فهو أسلوب والأسلوب
الوجه والذهب، يقال هم في أسلوب سوء.

- 23- علي صدقي عبد القادر، الأعمال
الشعرية الكاملة، ص 245
- 24- حسن عباس، خصائص الحروف العربية
ومعانيها، ص 110
- 25- المصدر السابق، ص 111
- 26- المصدر السابق، ص 110
- 27- المصدر السابق، ص 134
- 28- المصدر السابق، ص 168
- 29- المصدر السابق، ص 168
- 30- لم أجد لها ترجمة
- 31- بلقور، 1848 - 1930م تولى رئاسة
الوزارة في بريطانيا، 1902 - 1905م. عمل
وزيراً للخارجية من 1916 - 1919م في
حكومة ديفيد لويد جورج، عرف بعمله
وعند بلقور الذي نص على دعم بريطانيا
لإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين،
ينظر
Wolf, Notes on the Diplomatic
History of the Jewish Question,
London 1919 p.104 L.
- نقلًا عن عمر صالح البرغوثي، لتاريخ
فلسطين، مطبع القدس، 1923م، ص
257
- 32- قالت الشاعرة هدة التميمية سنة
1998م، وهذا ما يفسر تكرارها لترقم
(حسين).
- 33- فاطمة حيوم، ديوان التمسك، ص 109
- 110
- 34- ينظر حسن عباس، خصائص الحروف
العربية ومعانيها، ص 232
- 35- المصدر السابق، ص 232
- 36- المصدر السابق، الصفحة نفسها

- ويجمع على أساليب، وقد ملك أسلوبه منبذته وخطابه على أساليب حسنة. والأسلوب بالضم المصنوع يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي اصطنع منه)) الزبيدي، تاج المبرور، المجلد الأول ص 302، ويذهب الفيروز آبادي نص المذهب إلى أن ((الأسلوب الطريق)) الفيروز آبادي. ألفموس الحبيب، المجلد العشر ص 86 ويعتبه الرازي بـ ((المن)) الفطر الرازي، مختار المصباح، ص 130
- 49- حسن بوحموس الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، العدد ثلاثمائة وثلاثون وسبعون، 2002م ص 32
- 50- المصدر السابق، الصفحة تسعة
- 51- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المندي، ص 20
- 52- فلوريس كورناس، اللغة والاقتصاد، ترجمة أحمد عوض، المجلس الوطني للدراس والأدب، الكويت 2000م، ص 14
- 53- حسن بوحموس، الأسلوبية والنص الأدبي، ص 35
- 54- المصدر نفسه الصفحة ذاتها.
- 55- فوزي الشفي، التكلمة الشارة (دراسة في النقد وفنونه الشجابه)، دار الكتاب العربي، طرابلس، الطبعة الأولى، 1974م، ص 13
- 56- رفعت الريز، ديوان الخروج من ثقب الإبرة، ص 115
- 57- حسن الموسي، ديوانه، ص 139
- 58- المصدر السابق، ص 140
- 59- المصدر السابق، ص 140
- 60- علي الفرائسي، مواسم العقد، ص 337
- 61- علي الفرائسي، قصائد مهاجرة، ص 272
- 62- ثم يخطر ببال الشعراء الليبيين أو العرب أن يتسللوا في هذا مكان مصرع لوركا ثم على أيدي قلة مجرمين، أم على أيدي آخرين وهل هناك إعادة لامسبب ميسيه أم أنه هناك تصفية حساب، على أساس شخصي مثلاً، فلم يجد إجابة عن هذا الأمر الذي انشغل به الفرائسي في عدد من دوافعه، وهكذا عدد من الشعراء العرب.
- 63- المصدر السابق، ص 273
- 64- يقول الشاعر الأسباني لوركا
أه يا مدينة المجر؟
ككل رقص فيك، رابنته
علمت أنوارك الحمر
فالحرس المدني قائم
أه يا مدينة المجر؟
- لوركا، ترجمة حليلة التليسي، ص 132
- 65- هو أحد حوارات عيسى عليه السلام جاء في إحييل من لو ثم صمد الأثني عشر رملاً فهي هذه الأثر سمعت الذي يُعد له بطرس وندروس خور يفتوب بن ربي ويوحنا خور هيلين وبرنولفوس ثوب ومشي العشر يفتوب بن جعي وندروس الملقب ندروس سمعت القبطي ويهوذا الإسكندر يوحنا الذي أسلمه إبيجيل متى، الإصحاح العشر، الطبعة البروتستانتية.

- للكتاب، القاهرة الطبعة الأولى 1984م
ص 185
- 78- يطر توفيق تونووف، الشعرية،
ترجمة: شكري المبحوب ورجاء بس
مبلا، دار توبتل للنشر الدار البيضاء،
الطبعة الأولى 1987م، ص 63
- 79- فوزي البشتي، الكلمة الشراة (دراسة
في النقد وفنائه الشباب) ص 54
- 80- محمد الشلطي، الحزن العميق،
ص 52
- 81- المصدر السابق، الصفحة نمسا
- 82- حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية
ومعجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
الإسكندرية 1980م، ص 34
- 83- علي قمراني، موسم القدان، ص 21
- 84- المصدر السابق، الصفحة نمسا
- 85- مريش بلات، البلاغة والأسلوبية،
ترجمة محمد العمري، منشورات مجلة
دراسات صمائية، الدار البيضاء 1989م،
ص 36.
- 86- فوزي البشتي، الكلمة الشراة (دراسة
في النقد وفنائه الشباب) ص 97
- 87- نور الدين الماقي، النقد الأدبي بين
التجديد والإنشاء، المصون الأربعة، رابطة
الأدباء اللبيين، العدد مائة وواحد،
2002م ص 9
- 88- سعد الدين كليب، وهي الحدائ،
دراسة في جمالية الحدائ الشعرية، اتحاد
الكتاب العرب، 1997م، ص 71
- 89- المصدر السابق، الصفحة نمسا
- 90- محمد عمر، ول نميت قسيمة،
ص 20

- شردار الكتاب المقدس في الشرق
الأوسط، بيروت 1984م
- 66- علي صدقي عبد القادر، الأعمال
الكاملة، ص 739
- 67- بلندر المايق، ص 29
- 68- حمد درويش، ملامح التجسيد الفني
لشاعرة الحرية في شعر محمود درويش،
مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد
الأول ص 97
- 69- علي صدقي عبد القادر، الأعمال
الشعرية الكاملة، ص 778 - 779
- 70- علي الفرائسي، المجموعة الشعرية
الكاملة، ص 24
- 71- فرج العربي، ديوانه ص 15
- 72- المصدر السابق، الصفحة ذاتها
- 73- جوب ككوش، بنية اللغة الشعرية، ص
15
- 74- المصدر السابق، ص 101
- 75- سعيد حسن البعوري، علم لغة النص،
المعجم والاتجاهات، ص 50
- 76- ذلك الفرع من اللسانيات الذي يماثل
الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف
الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع
للغة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر
فحسب، حيث نهيم هذه الوظيفة على
الوظائف الأخرى للغة، وإنما نهيم بها خراج
الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة
أو تساند على حساب الوظيفة الشعرية
بخصوص، قصص الشعرية، ص 35
- 77- يطر عاطف جودة قصص، الخيال،
مهمومته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة

- 91- علي عشري، استندعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - دار الفكر العربي، القاهرة 1997م من 120 121
- 92- علي الغراني، مواسم المقدان، من 12 - 13
- 93- محمد الشلطي، تداعك جحيم، من 36
- 94- رولان بارت، لغة النص، ترجمة محمد حيدر البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة الكويت، 1998م، من 59
- 95- أدونيس، الصوفي، والمرياني، 1992م من 202
- 96- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، من 97 98
- 97- محمد الشلطي، عيشورات صيد السلطة، من 28 - 29
- 98- جهلاني طريشان، ابتكالي، من 78 -
- 99- محمد عمر، دهول أول الميث قصيدة، من 71 - 72



تجليات الوطن في شعر إدريس جماع

د. محمد محبوب محمد عبد المجيد

لتهدى:

يحظى الشاعر إدريس محمد جماع بمكانة كبيرة في الأدب السوداني في عصره الحديث، ولا غرو في ذلك فقد كان صادقاً وأمياً، سواء في شعره أم في موقفه من الآخرين. فالقارئ لذبوانه يتعذر عليه أن يحد معنى مسروقاً، أو يبسا مفلوحاً، أو قافية مستحيلة، أو إحساناً مضملاً، أو خيالاً غلطاً. كذلك لم ينتج أحداً بمديح، ولم يهزل كبيراً بشاء وإطراء، وصان لسانه من الهجاء، ونزه شعره من تصوير فعادة خليعة أو حيلة صاخبة أحب شاعرنا الحياة وأخلص لها، وهنق بحميلها وحليها، وواسى صميمها، وحياها بكل ما لديه، لكنه لم يظفر منها بظائل، إذ لم تبادل له إحساساً بإحساس، أو شعوراً بشعور، بل حطمت فؤاده، ووأدت أحلامه، وحرمت عقله، حتى قصره الذي بناه في الرمال لم تتركه يسعم به. ولعل هذا ما دفعنا في هذه المقالة إلى التعريف به. لخمبول ذكره في البلاد العربية، وبقصيدة محورية في شعره

وبلتحق به كمهارة لادائه به بالكثير من التعلم ميدان القراء والكثير من حبصه قسطن من القصر الكريم فضلاً عن ثلثه مبادى الفقه المكي (مذهب أهل السودان) وفي الثامنة من عمره يلتحق بمدرسه لحصيه

ولد إدريس محمد جماع سنة 1922م بحلمية المنوك بالحرموم في بيت رعييم قبيبة معتدلة الشهرة. ولأنك رشتك في ظل هذه الأسرة قد عيَّنته لأخصيب قيم نورة وشموح الحكيمة والاعتزاز بالعلم

لا يهنتك، خفض المعيش من دعة
نزع نقمى إلى أهل و أولم
تلقى بكل بلاد أنت ساكنها

أهلا بأهل وجيرانا جيران
 إنها دعة آتيت قالتها العرب (3)، لم
 يضر انهم جمع بمعنى عم جبل عليه
 السودانيون من حبيهم لوطنهم ومليتهم
 لحرية، وغيتهم لبلوغه الدرجة العالية
 الرفيعة. لذلك فمن المألوف أن تشار قصائده
 فيه بصديق الشهور ودقة الحسن ورقه
 الإحساس، وهذا صكاف لإقبال القارئ عليها
 من جهة ولستفكرها من جهة أخرى. فأوب لا
 يحفظ قصيدته "البحر الصادق" التي بشر
 بها أهل السودان بمقدم الحرية لهمون

أمة للمجد والمجد لها
ولبت تشد مستقبلها (4)
رو نفسي من حديث خالد

كلما غنت له ألهما
من هوى السودان من أماله
من كفاح ناره أشعلها

والقصيدة طويلة كصك ينهم من قول
 الشاعر في مقدمتها لكعب - وللأسف
 الشديد - لم تسلم من عواذي الدهر وغدله
 الزمن. إذا استقلت منها شيئاً كثيراً، مما
 يجعل استقراءها لها ناقصاً، لكنه بلا شك
 لا يجمع القارئ من الشهور بصدقه وجبه لى
 يصمه، ويهجم شاعره على الموضوع من دور

الأولى (الابتدائية) فيصكث فيها أربع
 سموات، مما يلبث أن ينتقل إلى ثم درسن
 الوسطى (الإعدادية) سنة 1933م. وفي سنة
 1936م يلتحق بكلية المعلمين ببيت الرضا
 ويتدرب به ملموجه المعلمي إلى مصر
 للالتحاق بكلية دار العلوم، ويمود إلى
 السودان سنة 1951م بعد حصوله على
 الليسانس في اللغة العربية والدراسات
 الإسلامية ليشترك في نهضته التعليمية.
 ويظل على هذه الشكيلة إلى أن اختيرته
 السنة 1980م. وقد خلف شاعرنا ديواناً
 وحيداً أسماء "حفظات بالقية" (1)

شكليات الوطن:

ممد أن خلق الله العظيم الكون وممد
 فيه عصب الحياة، تلاقق الأسس بأرضه
 وارتبط بها وتشبث، فهي رحابها شأ، وفي
 جيباتها ثري، وفي مسارجها عيش، وفي
 مدارجها بسر فالأرض/الوطن مهد الأجداد
 وموئل الآباء، فمن الحليمي - أدا - أن يتوى
 بتمنق بها، ويوسع ذلك قوله تدرى ولو ش
 صكث عليها ن اقتلوا بفسكهم و آخرحوا
 من ديركم م فعلوا الأ قليل منهم ولو نهتم
 فعلوا م يؤعطون به لكن حبرا نهتم و شد
 تثبيت (2) فقد جعل خروجهم من ديرهم
 صكث هتهم. لذلك لم يكتس بعريب على
 اللسان أن يصغوا أي شهور يقتل من معنى
 الوطنية أو يبري من قيمته باللوم والحسة،
 يقول أبو هلال العسكري معلق على قول
 حدهم

أعكسني بالمدلري نهضت

وإناء الجهل أسمى شغلها(6)

يهوى السودان غنت لحنتها

وأدبرت بأسمه مغز لها

نهضة نادت فتاة حرة

وقضى كفي بحملا مشعلها

إن انفعال جماع يوطنه جملة قادراً على
اختراق الحجب والظن إلى ما وراء الأستار -
كشفت الشعراء العباقرة - ولعلنا لا نعدو
الحق إذا قلنا إنه هناك يقرا العيب من ستر
وحيق. فهي هو يتبأ بما ستقوم به المرأة
السودانية فهما بعد من دور نهضوي فعل. إن
جماعاً يؤمن بأن نهضة السودان لا تصممها
سوا عدد الرجال الفتية فحسب. بل لابد لها
من بد دعوى نفس عرقها ونحيف سدا
وتصمم عرقاً إن لم تحمل المشعل معها
ثم قصيدته من سمير الصبح - فلا تقل
ثورية عن مثائرها. هذا إن لم تفقها،
فالأنشاد تأتي ثغماً دغماً، ككأنه يخرجها
من مضخة(7) فضلاً عن النغم القوي الموقع
والعائشة الصداقة والانفعال الحقيقي
هجماء يمتلئ إلى القارئ عدوى الثورة وحرارة
الانفعال. بل يجعله يشركه عتافه
وعصيته

قلوب في جوانبها طمرام

يتوق النار وقدأ وأندلاعا(8)

يظن الصنف يورثها انصاعا

فلا والله لن يجد انصاعا

مهيد ليه المقام وتدعى الشاعر كذلك
لمب استعير في قوله "أمة للمجد وحده
للمبتدأ (هي) دوراً مهماً في تبليغ المعنى
للمتلقي أما التصغير فيفتح مجالاً للفرس
وحرمة للاحتمال، منه "أمة عظيمة للمجد"
و "أمة حليمة" و "أمة بيب" كذلك قدم
لتركيز على لفظه "أمة الاستمراء على
الضمير هي" أو ربما أراد أن يصرف القارئ
إلى كلمة "أمة" دون سواها

أيها الحادي انطلق وأمسد بنا

وتختر في الدوا أطولها(5)

نحن قوم ليس برحى مهم

أن ينالوا في الصلا أسهلها

وقريباً يسفر الأفق لنا

من اسمن لم نصل إلا لها

إنه الفجر الذي يصور له

ككل ملهوف تمتى نيلها

ومهم يكس من اسر فما ورثه
لسودانيون من مجد مؤث و حضرة راسخه
تظميه للثورة على القيد والقيود من أجل
التحرر ويهيب بحديثهم وفائدهم أن يتجاوز
الحيز الضيق الذي يعيش به إلى أفق رحيب
مقلده لحرية السلبية وبمحو كعبه هل
سوداني. مع حلمه حذاءه من ادء الصميم
ومقت لظلم وبسب الاختلاف. ولا يكفي
بذلك. بل يشير بالمجر الجديد - الصدق -
ويسائه الذي يبدد ظلمة قائل الشعب عاكفاً
عليهم زمن طويلاً

ولا يوهي عزائمنا ولكن

يزيد عزيمة الحر لخطاها

سنأخذ حقنا مهما تصالوا

وإن نصبروا للدافع والقلعنا

وإن هم كغصنهم ظلم يخنس

وإن هم ضيقهم ظلم يفسدنا

ظلمنا فأمم للأحرار سجدنا

وصبر لرضنا سجدنا مشامنا

هما سجدنا بتفان معنى

ويختلفان ضيقاً والسماعنا

وتصور الأبيات المشرع الاستعماري.

وتوصح - بجلاء - آلياته وأدواته في تحقيق

مازبه وعذباته ، كعب تهب موقفه منهم

وأدوات المواجهة صدمه فجع يقيم بموزي

(الراوي أو القاص) (والهليل) في أن واحد

ويوظف الضمان لأداء الشخصيات، ككأن

يستفيد ضمير الجمع العائنه هم تميزاً عن

لمستمر ، وصمير الجمع الحصر (ب) في

لتعبير عن بني وعنه ككذلك عدل عن

التعبير الذاتي (أنا) إلى التعبير

الجمعي (نحن) فضلاً عن استخدام فعل

المصارعة "تسأخذ" للديمومة والاستمرار

وعليه لا يعمل الألفاظ صرام ، نر وقد

اندلاع المجتلة من معجم الثورة ، الانعفل

والوسيقى بصر التواضع " التسمية لإفهام

الغضب في حالة القصر والجهاد (9) ولا يني

بيادي بحرية السودان واستقلال راصيه ،

مدكراً أبناء وطنه بما حلقه الأجداد من

مجد خالد يمسكهم استعداده للثروة منه

يما هو كعب للثروة والتمرد ، فتأصي - إذا

- ليمس وعاداً عنته بلا أوبة ، أو صورة عمويه

في ركن بعيد تستدعي بين القبة والأخرى ،

بل هو حاضر ومقيم في عقله ووجدانه وبحس

لا يلقى القول على عواضه ، بل يملك أدلة ك

نقول ، فلها هو يستدعي روح جده الأكبر

الشيخ عجب المنجلك (١٠) ليمح من عزمه

هو ومن حر نه ثيد

لوالدي خفيك إذا قصف الردي

بدأ حقيقته من حرله هذا (10)

فيها وطن الأحرار حبك خالد

على الدهر يهدي مظهر متجددا

لأراد لك الماضيون مجدداً وأنا

لتحيها لتحيها خالد وأمه

وفي بحث ماضيك الحياة لأمة

ومن أنظر الماضي فقد أنظر القدا

ويستخلص من ثلاثية الوهات

/الحرية/ الماضي إلى الحديث عن جده بطل

السوداني وموحده

هناك في الصحراء نام مجاهد

توسد من أحجار حبات توسد (11)

وحيداً وفي الأفق قد كان عزمه

يجرد عزمه مملوماً ومهددا

تحقق في الأفق شرقاً وغرباً

ومماغ من السودان قطراً واحدا

لستخدم عيها من دواب قديمه كانت
 "سيف قد" وحديثه "مذافع" لا يتكلمي
 بذلك بل ينقل اليه جليبه وصحبه
 عاليين تمهل، تروى، سليل والحق أن عريته
 المهدي لم تملأ، قلبه رجلك ولم ترميه
 بكثرة أعدائه، وإنما زلزلتها قوة وهمة،
 فتكم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بريهانها
 الراسخ وعقيدته الصحيحة

قائد البلاد إلى النهضة مظفراً

بطاً الطفلة بجيشه التمتع (14)

فكناكب المودان تحت لوائه

منسوبة كالجوارف المتدفع

هم قلة لكن هبة بأسهم

لم تبق للأعداء فرجة موضع

فألهدي لم يكن لثراً على المستمر
 "و دقت" على استبداده فحسب، بل كدس
 حرياً على أعداء العلم وأصدقاء الجهل
 ومدهي الخوارق من بني جلدته، وبه كفل
 فكنت نمسه متعلمة إلى الحلاس والتحرر
 من إسمار المستعمر وتحليم الدين مما علق
 به من شوائب الخرافة والشعوذة

نلدي نيرجس الحنيف شبله

ونفوس أحراراً بهذا الروع (15)

حرية لزجى المسخوف وقاومه

ألوهاها في حضنها للتجمع

ويبدو أن شاعرنا لا يخلق دائماً عالمياً،
 فهو يستحق سقوطاً مرريب، فتصديده
 "روح السودان" لا روح فيها ولا عاطفة، إنها

يمر ركاب الريح حولك خلخما

ويطويه للأضي هتساب منقدا

إن أجواء الهبة والجلال التي حلمت
 على قبر جده، وجعل فيها الريح حوله تدنو
 حليمة متبله تذكري بما أضفاه أحمد
 شوقي على شيخ المجاهدين عمر المحتر في
 قصيدته

ركبوا رفلك في الرمال نواء

يستلهم الوادي صباح ومساء (12)

والحق أن عمر المختار وعجيب المنجلت
 يتشابهان من وجوه كثيرة، فكلامهم يرمز
 للقوة والفكرامة والهمة المرفوعة، وكلامهم
 انتصر على الموت، وجمد إذ يشرب بنفسه
 إلى المستقبل فإنه لا ينسى أن ينصر - أيضاً
 - للمصري ويحضر اليه وإلى بطاله وعلى
 رأسهم السيد محمد أحمد المهدي الذي
 خصه بتصميده رائدة

عازال أمجاداً يرن بمسممي

رجع الملامح فوق تلك الأريج (13)

هو من صهيل الخيل في وثاكتها

ومدائها وهزيم صوت المنهج

وسليل أسفاه ومشترك التنا

ما بين متنزح وآخر مشرع

صبر من الماضي تطوق بناصري

وأكاد أبلغ مسها بأصابعي

ويستهل قصيدته بمشهد بطولي
 يستوحى أحداثه من أحداث معركة
 شيكان وما اعتزل فيها من اقتتل، وما

سقيهم وصعقهم ، وإن حاول الاحتفال عليهم
بضجيج الأعلام الخلابية

إلى المسماء بعهدنا

تمضي الذرى الشامخات (17)

فيها صقيع ومطر

أنهاره مرهقات

لكن روحاً جسوراً

سميت به التزهات

ينفي المسمود وإن لا

حـ إلى المسمود الممات

لم تله من منام

مقاطر الشكات

والصخر يدمى جسوما

تقودها المزمات

والماء ينساب والظل

ولرهباً والتنبات

وتنكتن الأبيات بالألفاظ الدالية على
المسمود مثل لكن روحاً جسوراً ، ييش
المسمود ، تقود المزمات وكان هذا من
وجهه بطرد كصف لايهم انشأ من شورة
وانعم ، ولكن الحق غير ذلك ، فصحيح
الألفاظ لا يصح شعره بمورده العدمه
الحقيقية والابن الراشح همل عن رتبه
الايق وتله ، فيجر محث مستعمل
فعارات قصروديه ، وقصرو لا يتيج له
عمره للتعبير عن انشورة وحيش بنفس
كذلك لم نقل الشبهه وسابه ، فالتاء

تحلو من الحمن الوطني الذي عرف به
وتنقر لتحيال الخلق ، ويمور التعبير الذي
لديق ، فصلا عن رداءة موسيقاه ، يقول

إلى طريق الخلو

د طريق البناء (16)

روحيه اعتمبرت

من شذى ومن منام

من بطولات أم

من جرى إلى المسماء

صمغ بالرجو

لـ فانكت جلاله

من كمال الإله

و نهل الوفاء

وجمال الإله

و حبيب الأنداء

ولم من الأفضل أن نكتفي بهذا القدر
منها ، فقيه ما يؤكد على أن المظم - ولا
أقول الشعر - ثم يجد عنث ومثقة إلى
المظم ، فالألفاظ جاهرة والتعبيرات محمودة
يسهل استنهاضها " طريق الخلود ، ككمال
الإله ، ونهل الوفاء " والخيال يرافقه إلى
الأرض دون رغبة إلى التعليق ، فضلاً عن
رداءة موسيقاها ، فمشعل المتدارك نسيه
للدية ، كما أنه لا يصلح إلى اعتقادنا لشبهه
دي قيمة ، ولم هذا ما جعل الحليل يهمله ،
بل يستقله من دواته المروصيه ، وتشارك
فصيدته نحو التمهة قصيدة روح المودان

هستقلال البلاد ليس نهضة المشوار . بل
هو بداريته . أن المأمول بعده يوق ما سكن
قبله . فالبلاد في حاجة ملحة للوحدة وبعد
العصرية وترك العصبية . في حاجة إلى
التمهية والبناء . فالأولئك يتهيبونهم
بوحدة قبل سواعدهم . ويتألقهم قبل
قوتهم

اليوم يلارب سكتي حر في الثرى

رغم القنولوي . ورغم بعد دنبار (19)

هو حيننا للثول عيد كفاكنا

وبداية الرجو من انصاره

وبعد مرور عام على الاستقلال بنظم
شاعرا قصيدته تمثال لا ينهي وفيه
يمكر أبناء وقتهم بالدماء التي أهرقت .
والأرواح التي أرغقت لأجل الاستقلال
والحرية وعنوان القصيدة ذو دلالة واضحة .
إذ ليس التمثال رميا بتمهية المستعمر
ونحصره . وإنما يمشد إلى الداخل ليشمل
مواجهة الجهل ونبد العلم . فالاستقلال
والحرية بداية لمشوار طويل من البناء والبناء
والازدهار

بعد موج لا يحويه السني

أدرك الزروق سلطان القسي (20)

ومن الشيطان هبت نسمة

والحرية أفضت بنا

طرب ملك وخمس مغمم

وانلشد كدوي ككتنا

صعبه . ويبدو أن شعرب أحسن بهذا عمدا
إلى إلحاق الصمة به علقه تحسبها شيئا
مع اعتدته . لكنه من ضمير شيء ولا نقل
مسورة رداة عن موسيقاه . فقد تكفد
حاطره . وأتصب حياله ليتقول لنا في حاتم
المخلف إن لصخر يدمي . والماء يسبب
والظل يرق . بمخفف ن يقول إن قصيدة
"بحو النمة" لاحظت من اسمها ولو
استقطها من ديوانه لكففت شعرا مستطيرا .
والأرجح من عت قرأتها والتدقيق بها
ومهما ينكس من أمر فتن قصائده الوطنية
تتار بالثورة والانفعال سواء في الماشد . أم
معابها . أو في احتفاره لمعابها على شحنة
من سمير الكفاح "أموات" تمثال لا
ينتهي

وتعبر السودان من القيد الذي صمد
أقدامه وكهل يده زعما غويلا . فتفرج
أسريره ونهد ثورته . وتقر بليله . ويشمر
أن حلمه الأحادي قد تحقق . فهلمو يتغنى
بمشاعر آلاف السودانيين وهم يرفعون علم
بلادهم إعلانا لحريرتهم . وإشهادا
لأستقلالهم

شعب ينلي يوم عيد الفلاره

بأجل لمن رز في قناره (18)

لحن يهض حمانه كفاكنا

تتار النيران من أوكاره

حتى به الحادي كفاكنا نكسده

وشدا به المزلف في مزماره

وتكسب الأبيات بالاستعدادات المتسعة من الطبيعة بشقيها، الأليف والمتوحش. كاستمارة الموج للمستعمر، والورق للوطن، والشاعلي للحرية والأمن. ويمه إلى خطورة انعكوس الأارتكس، ويقول إلى الحرية ليست حلقة نزيه بها جندب المفضل، أو شدرأ برفقه، أو علمأ يحض ببر بمود المتحررين، إيه الترام صادم وعمل شاق ومض، وأكبر الظن أنه شعر بتشتت ساسة الهلاد وصنع القرار يف في أيديهم لا فيه توره الهلاد

نحن في العالم شغب ملتح

ومضى عام على فرحتنا (21)

ولولن نصف قرن قبله

ما جئنا منه إلا بؤسنا

بدماء وكفاح برزت

من قدام الأمن حريتنا

وهي ليست حلقة تليقنا

بل حياة لنهني امتنا

والذي سال دم من أجله

إنه القمص قمص طمنا

ويسد فكرهم بمسال أجسادهم حتى يرموا ويكسوا صم هم ينادون فيه. فالحرية التي يتمتعون بها الآن دفع الأجداد مهرب من ذماتهم وأرواحهم ومهجه همل بعد هذا شكله صرعل فيه بخلف واختلاف

أصل الأجداد في أجدالهم

لو بعوا في ملحة العهد هذا (22)

والآن مرموا في كبروي

وأباديهم إلى صم القنا

والآن قد امتلأوا بركانهم

وجهم الظلم يموي بيتنا

غرموا النخوة في تاريخنا

بدمام وجننا غرمنا

وفي الأبيات جند للمصور المتوقعة، كفالاستمارة المكسب في قوليه (بؤسنا) المذوة) والصكية في قوله (وأباديهم إلى صم القنا)، وعطيت ألا نعلل حسب انتقائه لناصر أخرى، مثل تكرار "الأي" ورد الأعباز إلى المصور (غرموا، غرمنا) والأفعال المبهمة هي الشدة والقوة "مرموا، يموي" وتكرار الأحرف ذات الوقع الشديد ككالدال والجهم "أجداد، أجدات، أبادي، بدوا والجناس بين (أجداد) و(أجدات)، فضلاً عن التناوب بين الزميين، الماضي والحاضر والحق أن جماع وقت - إلى حد تكبير - في رسم لوحة تجمع بين الصورة والصوت وبطل التحديث عن المد المأمول، شؤونه المصل

موكب الأمال يصدرو

ه إلى جهل مسعد (23)

وأبشامات التند المش

رقق البندو من بعد

يقوله

ورؤى القد للممول تطرب أمة

هانت من المحلل واستمارة (24)

7. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها ،
عبد الله الطيبي ، دار المحفكر ، بيروت ،
د.ت ، ج1 ، ص359

8. ديوان لحظات باقية ، ص25

9. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها ،
ج1 ، ص359

10. (كأنجلك) لقب يطلق على عظيم قبله
الغلاب ومعه لا نجل أحدا سواك

11. ديوان لحظات باقية ، ص77

12. السابق نفسه الصفحة نفسها

13. ديوان الشوقيات ، لأحمد شوقي ، دار
الكتاب العربي ، بيروت ، ص11
1986م ج3 ، ص17

14. ديوان لحظات باقية ، ص78

15. ديوانه (المجتمع) ، والصواب ما
ثبت

16. السابق نفسه ، ص79

17. السابق نفسه ، ص50

18. السابق نفسه ، ص114

19. السابق نفسه ، ص27

20. السابق نفسه ، ص17

21. السابق نفسه ، ص32

22. السابق نفسه الصفحة نفسها

23. السابق نفسه ص32 - 33

24. السابق نفسه ، ص45

25. السابق نفسه ، ص27

ويبدو لي رخصاً قد مئى نفسه
بأمر شئ بعد استقلال البلاد ، لعل بروه
أر يمدو وضعه قوي يخدمه وعلمه وثقافته
وهو يبدو خليف في مجموع ما مثله من
أشهاد للجيش السوداني وللمعلم السوداني
ولجامعة الخرطوم وغيره ، لكنه لم يترك
بطلاناً مما جعله يرتد إلى ذاته حسيراً
كسيراً زاهداً فيما سياتي لكنه غير نادم
على ما مضى ، يضاهى إلى ذلك كله شعوره
بالبأس والقسوة خاصة وأنه رأى أحلامه
ورؤاه تتحطم أمام نظريه ، فالفد المأمول لم
يعد مأمولاً ، والاستقرار غداً انقلاب أو ثورة
ويستحب من الواقع ألا يتم إلى الطليعة العساء
لعله يجد فيها أشدته ومبتغاه ولعل هذا ما
يصر له عروقه هيم بعد عن الحسي ما يجد
سوفه والاستدصه عنه يتميد الغليبه
وتنديسه

المصادر

1. انظر ديوانه لحظات باقية ، دار المحفكر ،
الخرطوم ، ص3 ، 1984م

2. سورة (النساء) ، آية (66)

3. المسامي ، لأبي هلال العسكري دار
الجيل ، بيروت ، د.ت ، ج2 ، ص186 -
187

4. ديوان لحظات باقية ، ص53

5. السابق نفسه ، الصفحة نفسها

6. السابق نفسه ، الصفحة نفسها

المراجع والمصادر

- القرآن الكريم.
- ديوان الشوافيت، لأحمد شوقي، دار
الكتاب العربي، بيروت، 11
1986م.
- ديوان لحظات باقية، إدريس جماع، دار
الفكر، الحرملوم، 3، 1984م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب
ومبانيعها، د. عبد الله الطهري، دار
الفكر، بيروت، د ت.
- المعالي، لأبي هلال العسكري، دار
الجيل، بيروت، د ت.

عصية على التمسك، ولا تفصل عن المظهر السحري وعن التحيل والوهم الذي يعيشه صاحبه على أنه الواقع. وهذا ما يهيم الأب في رأي حيدر لأن نزع بسفها إلى مرتبة المطلق، إنها الأنا التي استولت عليها الرعية السحرية والتي يدعوه أحمد حيدر بالأنا المعطائي التشبيهية بالمعطالية الفهريانية هذا الأنا هو الذي يحدد أسلوب تعامل الأنا مع العلم. هل تعلم يعتبر امتداداً للأنا معجب بها وندب لها وحده خصوصاً مطلقاً لهيمته. ومن أجل هذه الهممة المطلقة تعمل المعطالية على إخماد العالم وإلغاء مبرره ((إلغاء الذات الفاعلة فيه)) وإلغاء مشاريع التشخيص الانساني وحتى إلغاء الميتافيزيق والفلسفة والعالم علم القيم الذي يعتبر حق المثالي عند الإنسان لبنه عقله، وبهذا تصبح المعطالية تهميش الشخص

فالمعطالية حكم يراها أحمد حيدر مسلحة بالصدق، رفض الأب معطائي المجيب، الدخلة التحديتي، وهي تمتلك قدرة كبيرة على التهميش الإلهامي والتحكم في صورة مشروعة من السلوك والمعطالية هي لا تفصل هي الأيديولوجيا، هذه الأيديولوجيا التي استولت في العصر الحالي على العلم والتكنولوجيا وبسحرتهما لمساتهم فتحوئت إلى عزم عطائي شديد بلغت حدود الهممة المطلقة

إن العطلة تقوم على المردية حكم يرى أحمد حيدر. والمردية تقيس التشخيص لأن التشخيص يتمي إلى الحقيقة، ما المرد فلا يقتضي إلا إلى رعيته في الهممة، فتصبح

دونه يفقد الإمتسا المرجسي في الفلسفة والأيديولوجيا، وفي عالم الحياة، ويتبادل حيدر إلى أي حد يتوهر البعد الشخصاني في عصرنا، عصر المولة المصرة على تدميره من خلال تدمير الهوية في مسورتها الفردية والاجتماعية.

هذه الهوية الملموسة بركات الأيديولوجيا والتي تستدعي تطهيرها من صالات الأيديولوجيا

ويعتقد حيدر أن التأليف الجديد الذي يمكن أن تقدمه الفلسفة في عصر العلم هو التأليف بين الشخص الإنساني بصفته منتجاً للقيمة الأخلاقية العالي التي يشتق منها نظام القيم الإنساني وبين النظام العلمي للقيمة الذي لا يفصل عن امتداده الأيديولوجي. هذا التأليف هو الذي يحزر الإنسان من الأيديولوجيا وضلالاتها، وهو الذي يقاتل من وحدانية العطف في التفسير والتقييم إلى ثنائية، ثنائية الإنسان والعالم، الثنائية التي تضع العلم والتكنولوجيا تحت رقابة الإنسان، وفي رأي حيدر إن هذه الثنائية لا يمارسها العلماء وإنما تمارسها النخبة العالمية الجديدة التي لا انفصال بينها وبين رجال المال والسياسة "المطية المهيمنة" الساعية لأن تكون الذات الفاعلة الوحيدة في العالم، أو الذات (السيادية) أو ذات التاريخ، والتي تعتبر نفسها مركز العالم، والمقياس الوحيد لكل الحقائق، حيث تظهر رغبة الأنا هيمنة من الأنانية وليس من العوائز والحدجات الجسدية، هذه الأنا التي يمدّها (يوسع) عقدة سيكولوجية

من هذا يرى حمد حيدر بن هصيح لعب السلطة هو هصيح لايدولوجي العطالة وهذا العصيح لا يقوم الا بالعلمسة والبدات العلمسمه هسبورة التشخصن التي تصل بالاسن الى عبه التامل ورؤيه الحقيقه تقوم على تصراع مع الرعيه العدليه الضمه في نفس كل اسن، عن هذا نجد فهمسوق حسو قدت يقول "إن فهم الرغبة (اللد) هو المقاس التربوي الوحيد" ويطالب أحمد حيدر بما طالب به فرويد وكانت بمصر الرغبة ضمن القواعد والقوانين كك فعل القرون الكريم، ففي القرون الكريم يقول حيدر "معرفة سيكولوجية وفهم عميق للنفس البشرية"

وإذا كانت الايدولوجي كك يقول حيدر وثقة الصلة بالإنسان وهي التي نعرفه بداته وبظام القسم الذي يوجهه في الحياة فيها في عصر العلم تواجه مصة حقيقية، فالعلم اليوم معروض كحقيقه موضوعية في حين تيلو الايدولوجيا نسجاً من الأوهام الدايه

إن اعظم الترامات الإنسان اليوم يقع خارج الحقيقة، وإن موت الايدولوجي يعني موت القسم وسبورات الفيش، فالحيار مستحيل بين الايدولوجي والحقيقة لأن الايدولوجيا مفروضة على الجميع وهذه هي ماسه زمت

لذلك لا بد من التحرر من ضناد الايدولوجيا، ووضعها في موضعها واعتراف ككف البس بها ومن ثم تجاوزها "ويهدا يهصيح احسن" لذككر سيسي احمصعي اقصدي يولوجي حلافه

رغبته هي مصدر قيمه، هسا نقشي ككهم يرى حيدر المردانية مع واي يبتشه القائل "إن الإنسان المتفوق المتفرد بداته يصنع حقيقته ويصنع قيمة" ويقرر حيدر أن العطالة هي الأساس السيكولوجي للعولة، فقد بلغت العطالة كمالها في العولة بامتلاكها لاقتصاد والتكنولوجيا والسبسة مع قيامها على أرضية من المعرفة الشاملة بعلوم الطبيعة والإنسان معاً

إن الشخص بطبيعته مهال إلى الانعاج والتمالي نحو الحقيقة والقيمة، طموح إلى تجاوز وضعه الطبيعي نحو ما يملو عليه "ما فوق الطبيعة" بسبب العطالة نميل "و نسمى إلى إخماد ثوتر الشخص نحو التمالني لأرجاهه إلى مجرد فرد أو فردية "Atomic شذو لا مرجع له، إنها تفعيل ككامل لككل مبدات الشخص (تفعيل للشخص وللتمالني)

ويرى حيدر أن العطالة لا تفصل عن الايدولوجي التي تبرزها العولة "إن العطالة المشتملة بالعولة والتكنولوجيا والتقدم لمرتبه بها، وبوصول الفردانية إلى ذروتها تختلف ككجراً عن العولة المثقة ومويرها المشتملة بالملوك وسلاطين الحق الاالهي، وروهم إلى التمدد الإمبراطوري"

العولة توصف من "دل رعته العدليه معمره بمصر ككل، وقد سبب هذه العولة علم الاقتصاد بعنوى الانعراج الايدولوجي لذلك فقد علم الاقتصاد طابعه الأخلاقي لتقام على ككونه علم الحاجات الإنسانية متحولاً إلى تدعيم علاقات التسلط العطلاني

والإيديولوجيا عندما توظف المسجع الوضعي تحديف بعد التعالي في سائر تجلياته الأدبي، والفني، والسياسي (8).

والاشتراكية في نظر جيدر نظام أخلاقي ينصلي للإنسانية أن تسمى إليه، لتكسبه يرى أن ما خدمت به الماركسية من ريمد للتحور بالضرورة التاريخية هو ضرب من الاستلاب مؤكداً أن الاستلاب يمر بالاشمول الاجتماعي الذي تتكون فيه الإيديولوجيا، ولكي نتخلص من هذا الاستلاب لا بد من الفوس إلى الجدر اللشعوري واقتلاعه من النفس

والخروج من الاستلاب يقع على هاتق الملية المثمة أو بكلمة أصح على المظة المهمة بيهمال الحقيقة إلى المجتمع ليكسب هذا التوصليل إستراتيجية الثقافة في مقابل إستراتيجية مضادة تعرضها قوى القهر والتسلط، بما تقرضه على المثقف من عزل وتشويه للصيح الثقافية وذلك من خلال إنتاج مستقفيين وتعيين، وإغراق الناس بهجوم العبادة، كما يرى أن الكتابة هي ضرب على الاستلاب الاجتماعي وهذا تقوم بفضح صور الاستلاب وتجلياته وتوميل الحقيقة من أجل التحرر من الضلال الإيديولوجي

وإذا كان جيدر عند الإيديولوجيات التي لا يرى فيها سوى الضلال، فإن شمة أمل في الاشتراكية المثالية الطوبوية من منطلق ر هذه الاشتراكية الطوبوية تسعى في الوقت الحاضر للميل على إعادة الاعتبار لـ محازل احترامها للواقع نحو الحلم ي نحو

وبن نقرأ ونسمع الكثير من الأصوات المداوية بالتخلص من الإيديولوجيا اللاعقلانية واللاعلمية يسارية كانت أم اوتدادية على طريقة روسو المادي بالعودة إلى الطهية خوفاً من رؤية القهم تموت في عالم القهم

وشعور الإنسان المعاصر بالأصطهاد والاستلاب والقلق الذي يثيره العلم هو ناجم عن هذا التحول الذي تمر به.

فمعصر الإنسانية العلمي يصرح موت الإيديولوجيا التدريجي ليرسم لنشوء وعي اجتماعي شامل وسهادة القهم الحقيقية الأصلية في المعصر العلمي

وجيدر يرى أنه " في عصر العلم لا تقدر لقيم إلا غلاف شوائبها من أعراف وتراثات أحملها بها ملوياً "

والإيديولوجي إذا تصدى للكشف من جانب من جوانب الواقع بحرف عن الحقيقة، ومن هنا كان الإيهام صفة جوهرية للإيديولوجيا

لذلك يقول أحمد جيدر " إلى الفلسفة تتجاوز العلم بالهبرية وتتجاوز الإيديولوجيا بالمسدي والالتزام بالحقيقة المؤسسة للمعبرية والقهم

إن الضمير والشعور بالسلب ورفض الوجود الضلال طلباً للوجود الأصيل هي مقولات "حقيقية" نابعة من شعور ديمي أحيطته عدمية المعصر، والفيلسوف الحديث يشعر بانهمر عمله فيحاول أن يعيد بماء في راحله

معرفة لها لشعوب الأمم والاستقرار والسيش
باعتقائهم، بينما إنسان العالم الحاضر، ومع
ظهور الفلسفات عصر النهضة بدأ يتسلل إلى
بنيته وعيه من لانهائية العالم، وقد أعلن
"كانت" إزتيابه من مرور العالم الراسعة
بالاعتقاد الكهتفوريقي مطالباً ببناء صورة
لهذا العالم على أساس أخلاقي من خلال
الشعور بالمسؤولية، وهذا القلق الوجودي
الذي عبرت عنه الوجودية يراود أحمد حيدر
ضرورياً للمعنى البشرية التي تنوي تحقيق
داتها

ويخلص أحمد حيدر إلى نتيجة مفادها
إن الإنسان لا بد له من بناء عالمه الأرضي بما
يتفق مع الشعور بالمسؤولية والالتزام حتى
يستحق مملكة السماء وذلك من خلال
التعالي بالذات والارتقاء بها نحو عالم
القيم، وذلك من خلال الحد من علو الحالة
العموية، حالة المرائر والعدالة للوصول به
إلى حالة الثقافة والحضارة، أي لا بد من
الارتقاء بالمتعالي على حد تعبير ككارل
يوسيف هلمأ أن المتعالي ضد أحمد حيدر هو
عالم القيم، لأن المتعالي هو الذي يحرز
الإنسان من القلق والخوف وينشله من ضياع
عالم الحياة.

هــ لاسن سيبقي صائد في ر ي أحمد
حيدر م لم يرتب بمشأ خلافي مرتباً
بالإنسان نفسه إذ لا شيء يتقدم وينشله
من عطلاته وتسلابه وصياحه سواء الفلسفة
و "ي قوة خازجية ما لم يتميز في أعماقه
ويتميز م يقوم به هو بالذات

إعادة النهضة الإنسانية المستتية، ويمتد
حيدر بانتمسك الاشتراكية الطوبوية أو
الأخلاقية في مقابل الاشتراكية الماركسية
التي اعتمدت الصيرورة التاريخية مؤكداً
أن هذه الاشتراكية عندما تصبح واجباً
صريحاً للبشر أي واجباً أخلاقياً منجد
الفلسف والديني يقضي إلى جانب حمل هذا
الواجب لعلنا أنه تؤسس لهذا العدالة، وهو
مبدأ ديني وفلسفي، فإذا كانت مهمة الدين
محاربة الشر، فإن السهاسة المملئة تنجبه
بحو الإرهاب موفقة الدين لتشويه سمعته
وتشويه مفهومه، لذلك يطالب حيدر
بالتصحيح بين الجهد القائم على محاربة الشر
وبين الإرهاب القائم على قهر الشعوب
والسلط عليهم

وعندما يتحدث أحمد حيدر عن الهوية
يرى أنها ترتكز في بنية على مطلقين
أحدهما معرفي يقدمه العلم والآخر نفسي
يمتد السواة الأخلاقية للهوية مؤكداً أن لا
شيء يسمون الهوية ويجمعهم غير العدالة وإذا
كانت الهوية مروعاً نحو الاستمرار في
الوجود فهي ليست نظاماً معرفياً وأخلاقياً
مطلقاً، بل هي فعلية مباشرة تظهر في
الأنفعال الحمصي الذي يظهر في لحظات
الحب الذي يهدد هذا الوجود

ويؤكد حيدر أن هذا النوع (حسن
الهوية والأنفعال الحمصي) قد يخدم لإدلال
الناس وتحطيم فكراتهم في مجتمعاتنا
داتها، وثمة فرق بين الإنسان المعاصر
وأحسن العالم القديم الذي كانت الفلسفة
والدين يقدمان له صورة للوجود يكفي

اليهودية سوى التبرير الأيديولوجي لهذه المدونات ضد الآخر ومن هنا يرى أن صراعات مع إسرائيل هو صراع حضاري وأنه بلا عصر القوة الأخادية يجد أن العرب يسمى جامداً لتهميش العرب وإخراجهم من التاريخ من أجل ترسيخ التكفير الصهيوني.

المراجع

- 1- المعللة والتجوير.. أحمد حيدر
- 2- الخروج من الاستلاب.. أحمد حيدر
- 3- الحماليه والمناهيريقيا ، أحمد حيدر
- 4- من الأيديولوجيا إلى الفلسفة والدين
حمد حيدر

وبلا تناوله للحضارة يرى أن الحضارة ليونديه كانت فلسفية وحضارة العصور الوسطى كانت دينية، أما الحضارة الحديثة، حضارة الهممة، تقوم على العلم والتكنولوجيا وقد جعلت الإنسان العربي المالك لهذه التقنية مقتوب بعينه، معتقداً بأنه يملك الدات المطلقية والقدرة الكلية التي ستقوده إلى الحلول محل الإله وهو يتجه بذلك إلى تدمير الحضارة وتدمير الحياة لتتكون هذه الحضارة آخر حضارة على الأرض.

وبلا الصراع العربي الصهيوني يرى حيدر أن إسرائيل ليست امتداداً للنظام الإمبريالي فعمل بل هي امتداد العالم العربي الذي يعتقد أنه مركز الكون وله حق التصرف بشعوب العالم، وما الديانة



ما هو الإدراك النقدي لحقيقة (الرمز) في النص الشعري

د. رحيم هادي الشمخي*

تعد الدراسات الرمزية لأسلوب النص الشعري واحدة من أهم الدراسات التي تمثل صرباً من عمق التساؤل النقدي للنص، ومحاولة إدراك خباياه، وما يتعلق بتكامل عناصره، وتسامي تراكيبه، وتربط علاقاته، وما يمتدني عليه جميع ذلك من إيهامات شعورية ترتبط بقضاياها، وتمثل آثار التجارب المتعلقة ببعض مشننه وذاته، وما ينصل بواقع تلك التجارب على هذه النفس وتلك الذات.

فمن المعروف أن الأسلوب الشعري يرخز بالكثير من الحواش والتعديلات من القضايا والمتنوع من الاتجاهات، وهو يتركز في محمله على ما يلائم طبيعته وأساسه من الوسائل الفنية التي تمنحه خصوصية ليست بغيره من الأساليب وتمنحه موضعه المميز بين فنون الأدب وأصربه،

الأسلوب الشعري من العصور ويحيطه من الألبان.

وهكذا من أبرز وسائل الأسلوب الشعري التي استرعت الانتباه في هذا المجال الجاسب

ولقد كان لذلك ثمره البتة في تعدد مناهج دراسة هذا الفن ونقده واختلاف هذه المناهج في التماس الوسائل التي تهيئ لها بلوغ غاياتها، والتفرد بالاتجاهات التي تصبغ لها مكنشها الكثير مما يلف هذا

* أستاذ في كلية التربية، جامعة بغداد

من العوامل المتولدة التي تتأثر جميعها لتتصنع ما أسماه بالشعر الحالص.

ولا شك بأن النص الشعري في حال انكسار صورته التعبيرية على ذلك النحو الذي تراكب فيه وسائل الصبغة ودوافعها وأبعادها عبر ما يسوق نفس النفس من نماذج الشعور ودرجات الانفعال وما يلابس من محاولات وأثر ، لا بد أن يتعد مواضعه الجادة من عملية نقد الأسلوب الشعري ودراسته ، وملاحظة خصائصه وأجاءاته ، ولعل من أبرز هذه المصطلحات وأشدها ارتباطاً بمناهج الدراسة النقدية وما فيها من مصطلح (الرمز) الذي صارت (أكثر المداخل القسسية المعاصرة تتوسل بمناهجه في البحث للكشف عن الدلالات في الأعمال الفنية والأدبية). ووفقاً لهذا الإدراك النقدي لتحقيق عمل الرمز في أسلوب النص الشعري فيه لا بد من حكم سلفت الإشارة - من العساة بدراسة جميع الجوانب التي تركزت في صلب الأسلوب الرمزي العام ، وما وردت عبره من تراكمات سياقية يضمنها إطار أسلوبى واحد لا تعمل إلا من خلاله وهذه الحقيقة تتغلب الكثير من الدقة في تناول النص الشعري ودراسة أسلوبه دراسة ومبرحة فاحصة تلتقي الحسوس على كيفية تراكب رموزه والسق الذي وردت عليه ، والوسائل التي اتخذتها في سبيل تحقيق غاياتها والتفريق بين الجوانب الجوهرية والإطار التركيبي التقني العام من جهة والوسائل الفنية المساعدة في صناعة ذلك الأسلوب ، والشكل الفني المكتمل الذي تدخلت هذه الوسائل في تركيبه على

تتمحري في مظهره اللغوي المنطوق الذي يتجه بشكل طفيف إلى أن يحمل سمات ذلك لمن ويجمع خصائصه ويتضمن أبعاده ودلالاته ، وذلك ما ينسجم به هذا الحسب من سمات خاصية ثلاثية طبيعة ذلك النص الشعري ، وتصبغة بصبغة تعبر عما سواء ، فيستحتم غيرهما المألوف من التركيب وأنماط التعبير ، ويصير إلى أوضاع غير مألوفة ، والقريب من الحقائق البصيرة بعيداً ، والحدود من القصد فيصير مطلقاً

ولعل ذلك كله هو ما دعا إلى القول (إن السياق الأسلوبى هو نسق لغوي يعلّمه عنصر غير متوقع ، وإن التقابل الذي ينتج عن هذا الاختراع هو المثير الأسلوبى)..

ومن هنا أطلق النقد والباحثون في تفسيرهم لذلك المظهر التعبيري الحاصل للأسلوب الشعري من مفاهيم عديدة ومتنوعة بحسب تصور كل منهم ، يمكن وراءه من أسباب ودوافع ومصادر يسدهد تعرف عليها في دراسة هذا الأسلوب والتعرف على خصائصه ، فهم ذهب إلى أن الشعر انفعال وطبيعة الانفعال أنه يتصل جملة ولا يثبت للتحليل إلا في هدي الدارس ، أم التفكير المنطقي المنظم ، فالتحليل ضروري له ، والتجربة الشعرية - من حيث هي وحدة - لا تتكون في النفس على نحو ما يتكون التفكير المنطقي المنظم ، ولا هي تتبع الطريق الذي يسلكه ذلك التفكير حتى يخرج في صورة منطقية ، ومنهم من رد عملية الصبغة الفنية للشعر إلى مجموعة

الأول ساهراً والثاني ذابلاً ثم جعل الأول موقفاً للثاني في إطار أسلوب الأمر المتصل بالتمني لشيء محبوب ممتع.

فإذا البرق مؤبّد بالملء، وما يترتب عليه من إيقاع واحمرار، حين ذلك يقابل امتدحه وبخله بلبه ودبول الشجر وإذا حكن استكمال الحمن في الوصف قد بلغ ميله، حين ذلك يقابل امتدح الحمن عن حكن شيء سوى ما يحل فيه ذلك من بيت، أو يدكر فيه من شعر وإذا كانت البلدة التي حل بها سهلة مستوية تميلب الاصطلاح بها، فإنه بيت وحكاته على قرن ظني، وهكذا يمضي رابطاً جميع عناصره في هذا الأمر موحياً بتلك الحيرة التي يزرعها ذلك الحرف الدائم والسعي وراء رجاء غير محقق.

وهكذا نجد أن الدراسة الرمزية لأسلوب النص الشعري تحاول تتبع ما بين عناصر النص وأسمه ووسائله وسائر مكوناته من علاقات فنية، مسنفة رؤية دائية بصفة من شعور خاص بالقصا وصايرة في الوقت نفسه عن أثر وقع ما يتضمنه ذلك العالم المحسوس الذي تتراعى بعض معالمه في شعره على نفسه ومشعره، لينشد من وراء ذلك إلى عالم آخر توحى به تلك العلاقات الفنية

هيئة فنية مميزة تعمل من خلال جميع هذه العناصر من جهة أخرى، لذا حكن من الضروري هذا التصريح بين مصطلحي (الرمز والصورة) من ذلك يتضح في شعر أبي العلاء المعري في تلك المعانيد التي يتحد فيها من بعض عناصر الطبيعة وما يلازمها من سمات إحيائية ووسائل زعرية من خلال ما تصاغ في إلهاء من تراكم ذات علاقات زعرية منبثقة عما تترابط به من نسق هي خاص ومن ذلك قصيدته التي يستهلها بقوله

يا ساهر البرق أيقظ راقداً السمر

لعل بالجزع أحوالاً على السمر

وإن بخلت عن الأحياء كلهم

فاسق المواضع حياً من بني مصر

فالمسن يظهر في شيتين رونقه

بيت من الشعر أو بيت من الشعر

في بلدة مثل ظهر الضمبي يت بها

كأنني فوق رواق الضمبي من حذر

وهو يمضي فيها رابطاً بين مجموعة كبيرة من عناصر الطبيعة على نحو هي خاص، تألق فيه هذه العناصر تارة فتلافاً موحياً بالشك من الشاهر، بينما تتناظر فيه هذه العناصر تارة أخرى، موحياً بالكثير من المشاعر المواقفة لسانها، فقد ربط الشاعر بين البرق والشجر فجعل

الجلاء فخر العرب..

□ د. حسين حمزة

ويوم الجلاء نشهد الفخر للعرب
 ذكرى وهام لشمو قد من لؤي
 أمري المبدؤ ميوناً زانها متاً
 إذ ههنا هم وحوش الغرب بالخب
 همد صلات همداً وتخريهاً وهرطقة
 وما لكاهي من الأمال في العرب
 ههنا الرجال وما نلوا غداً زمو
 ههنا يهدأ من قد يلات لا غشيه
 سماح الخلود، أيا خلق الهود وغنى
 أسائهم فاعزوا بالجد والحنى

صنّوا تراتيلَ للإبداعِ في الحكيمِ
 إذ طهّروا الأرضَ من رُحْبٍ ومن كُفْرٍ
 إنَّ النضالَ غذاءُ الروحِ من أمرٍ
 تاريخِ خلقِ بهاري الشمسِ بالركبِ

ها قد أطلَّ زمانُ ماله فنيةٌ
 فقد إنَّنا بكلِ الشرِّ والعقبي
 ضجَّ البناتُ بأرضِ زانها مَوْجُ
 صاجِ الشقي على المملوكِ والمثلي
 طار الطغاة بالقميهم ومثلة
 عزَّ القام، وماج القومِ في منكبِ
 وكهم ودت، خلاص الناس من ضلبي
 ما كان أعظمه كُزياً على كُزبي
 والشامِ أحداثُة العذبا بلا مَوربي
 والشامِ عَيْنُ على الأيامِ في الطلبي
 هَبِّي دمعيني ولا تهتبي على رُعبِ
 هزي النضالَ، وغذّي الجسمَ بالرُملي

أسير إلى غير معنى

□ أبهن إبراهيم معروف

- 1 -

أسير إلى غير معنى.

أم أنني قد أتيت إلى موعدي
جاء غدي.

يقول لي الساهرون: - تأخرت
ثم يقول لي الساهرون: غيبتك صعب
وقل حضورك: أصعب.

أقول لنفسي: أتيت ولم أجده الساهرون.
الحكايات على مقعد، وانتظرت.
أحسك في حجر وأنتين شيئاً غريباً
وأملأ مكان نبيز، واشربة.

أتيت على موعدي

غير أنني نطقت في سامتي
- لمست أدري -

أتيت إلى موعدي: الأيمن

لمست أدري
ولمست سمائي لدري وترقب.
أسأرك في طرزه الفيل أغنية
وأدعبك كوكبة.
يقول لي الساهرون: - تأخرت
- إن غيبتك صعب
وقل حضورك: أصعب.

أقول: وقد طال ليل انتظاري
أتيت، أضمر طمأ
والصبة

أسيروا إلى غير معنى
وأذهب

دون انتباه، ودون وفاق

صباحكم حلو

أسيروا إلى غير معنى

أقول لبيت القصيد

تخطف في صباحها حرة

(حرة كالحطاب)

- 2 -

أسيروا إلى غير معنى

تقول لي امرأة - دون علمي -

صباحكم حلو، وتضعه

ثم تقول لي اينثا وهي تخطو في كويها

(حرة كالحطاب).

- 3 -

أسيروا إلى غير معنى

يقول لي المايرون،

إذن ليس من سبي آخر

ليس من حلو وأخوة

يقول لي المايرون، إذن

صباحكم حلو

هاضعة، - حلو - أقول،

صباحكم حلو

يصر على خاطري

كالحطاب.

فانسى صباحي.

وانسى زماني الذي يتلذذ بين يديها

فيهمرتي في السامي الطريق

فيهمرتي في الطريق السام

سوف أمضي.

وليس معي سبب واضح

- مثلاً يرضى المايرون -

لحكي آخره

أسيروا إلى غير معنى

أسيروا إلى غير معنى

- يقول لي المايرون -

وقد أتت الريح نجوى الصباح

وأعبر بين الحديقة والسمت

في شارع البحر، يا امرأة البحر،

وشبّهت بنيرانها: الأضرحة

أسير إلى غير معنى

يفرّ التدي

ويُصنّى هنداً

أوّل الباريحة

فأصنّى إلى نهضتي فلي

أسير على غير معنى

إلى ما لقون الفراشات

في رقة الأجنحة

- 4 -

أسير على غير معنى

خذوني، إذن، أيها الأصنفاء

على محمّل الجدّ

إني أرى، : صورتي

في الضباب البعيد - البعيد

وليس يوسفي قبري

هذا الخطأ.

أرى: ههنا الوقت

يحمل لي في مسير الفهاد

غداً، ويمسح في وحش الارتباك

جلون النبا

أرى الريح مضمولة

وأرى في مهبط الرياح: الظلام

الذي اشتدّ برميانه، وامتلأ.

أرى ما أرى في الطريق

وليس معي موطّء الهرق

خذوني، إذن في الحرير

- على محمّل الجدّ -

- إني أسير إلى غير معنى

وليس معي غير هذا الظمأ.

وذات خريف..

□ محمد الحسن

وكانت سهام الملو من الألق تملأ مثل
السحاب، وكانت بلا أي خوف أسير
وذات خريف، كلما قد لبثاً شريح خريف
رمت بي مواكب حلمي التضيير
على روي من دخان
وشاهدت عبر ضباب الزمان
شموذاً.. وعاداً.. وقاروناً في الأرض بهوي به
عند من كنفوز
وفرعون يفرق في لجز- يستغيث به موسى
وموسى مع الراحطين يواصل عبر المياه
التقدم دون التفت
وفرعون يفرق بين الجنود ويهكي بخوف
كسلف صبراً
خلوت إلى واحد في الضباب

ضلت الكثير وقت الكثير
إلى ألف صمد إلى ألف كوين ركبت
زوارقي حلمي التضيير
ضللت النجوم بهاء السماء ملأت جوار
السنا بالمير
بعداً ركضت بأعماق هاب الليلي-
بعداً شريت السنا من خدير
وخلف بحر أقاصي النجوم- هنالك في
آخر الحكايات- حوالم ما مر
فيها سواي وهيأت يفضي إليها المسير
مكتن مع الأولين الكهوف وصارت
أصناف تلك الوحوش
وكانت وحوشاً بدائية لا تجيد الكثير
وقلت فيهما مضى من حروبي

وكان هنالك شيخ من الجن يعقد مؤتمراً
صعياً

ويقتي بحرق جميع الذين تلمح العين من
بشر أو سواه

ولذلك باسم الإله الرحيم

هملت الكثير وقلت الكثير

عبرت شوارع حلم الوجود

وصلت إلى شاطئ لا يكون

ولم أدر أشلاء مَنْ في المكان هنالك خلف
جميع الحدود

وأعرف أن الشهادة ورد.. وأن الذي قد
مضى لا يعود

وأعرف أن خوارج هذا الزمان كلاب
اليهود

وذاث خريف كما قد تنبأ شيخ ضريب

رأيت القناعات تمقد حلقاً مع الجهل ضد
الزمان التنهيز

رأيت القبائل تمقد حلقاً مع الدين هزقة
بالمصير

على الطعن في الظهور للأقرباء تباع تحت
التنهي الأمر

ونمت على جبل قرب كهف حريمي على
حلم هيتو الفاتح

وهما يرى نائم لا ينام رأيت القبائل
تمضي إلى واد أيامها في الرمال

وشاهدت وجه امرئ القيس ممثلاً بالثور
وكل الذين تهاوا بروما

وقدت على منبع القدر حقاً وكان يفيض
بكل الغلي

فكتبت أحسابها الياسات

وقلت لذاك القمي الملهول: حتى متى
تقتل الناس مستنزاً؟

هل ستقني القبائل من أجل شخصي؟

فقال: ولا سمح نعل كليب يساور. قلت
له: أنت نذل حقير

وشاهدت قيس وليلى وقصر الزناتي
ومصر وخوفو

وأهل الحجاز يربون قطعانهم في القفار

وشاهدت ما في سمور الخافقة من خدع
أو جواربي

وخيل الخوارج تتقش من كل حدب
تجوس فساداً خلال الديار

ولا جلا مدى أي حقل ولا ضمن ككبرى
عن القدس

من صونها جلا الضمير

ولا جلا مدى البيد إلا شهود وعاد ويضع
مدائن مسكونة بالظلام

يصب عليها من الله سخط

على ريش من جناح الخلة سيجملها عاليها
جلا الفضاء

إلى حيث يسمع أهل السماء صياح
الديوك

ويلقي بها جلا قرار المعبر

ضلت الكثير وقلت الكثير

وأعرف أن التهازل داء أصيب به جسد
الكون يوماً

سيقتضي عليه إذا ما تقضى

وجلا الزمن الجاهلي البعيد أخذت بفكرة
وآد البنات

وكانت تشكّل حلاً وتدرّكهم بالقرآن
جميلاً

وما كان قائد خيل الغول سوى الخدر
حقاً ومن ليله تغيل الطائرات

وتهمي الأساطير مثل المسحابي ويخرج
كل الفزاة بأحدث ما طوّروا من سلاح

وجلا القدر جهراً ولوماً

بكل مماتق نطمت ويأول عشر مراكن
ما فلا خير بني الضاد يوماً

وكم ربحوا من كروم على المستوى
العالي

فوام لينداد تقوى خراباً وللقدس لشرب
ماء السراب

ولا شيء جلا الريح غير الرماد وجلا الزمن
الجاهلي البعيد

أخذت بفكرة وآد البنات وكم كانت
تشكّل حلاً بديماً وتدرّكهم بالقرآن
مثير

وكيف إذا يتجهون إذا لم يمد عنهم من
نساء يوا ملن سبي العقول

بهزة أكفاليه على رمل تلك الصحاري

ويخرج من كل حلم قريه على شبر
بالمداري

ضلت الكثير وقلت الكثير

وتحت ركاب الكلام الثقيل عثرت على
مدن من صفاء تصير عقارب ساعاتهم

للوراء

ويهدون أصغر دوماً ومن ككونهم يهتقون
تماماً وما بينهم أي شعبي كبيراً
وهت على جبل في الهواء
وتناديت في وسع كل الجهات: دمشق
الأيمة بنت السماء
فويل لمن أضلوا مرتين
وصبوا المملوءة في كل عين
وما عاد يقيمهم من نفوس
وتناديت: هذي دمشق التي لم يكن غيرها
لتنحصر ذلك النهار البعيد الذي وكّد
الدهر فيه
وأول ضوء من الشمس جاء إلى الأرض
حداً على يدها في حياء ويلذوها بالسلام
دمشق التي رعى الدهر في حضنها ومليه
لها حق أم على ولم
حين يمضي- يقبل راحتها في الصباح
ويطلب منها السماء وإن غضبت لا يتألم
وتناديت: هذي دمشق- شوارعها للورد
وألفها للحمائم
فعودوا إلى نوحكم في الصعاري بأطنان
أحقادكم يا لئام
ومولوا على رمل وهم أخير

فعلت الكثير وقلت الكثير
غسلت حيلتي بماء السراب
وسألت أغنية من شباب
وهتت صوتاً على وجنتي وأوغلت في ليل
حزن قدجم
وما زلت وجهاً غريباً أهيهم بأعماق تلك
الكرورم وأغفو على سفندي من غير
واسأل روح الطبيعة عما وراء المدى ما
يكون؟ وكيف هنالك تبدو الأمور؟
وكيف هنالك يسبح الحضور؟
واسأل عن أي شرع بعين فقد ضاع هذا
القريب المشوة تحت حوافر خيل الغزاة
وقد أشرق البحر حقد الطفاة
وفاض على وسع كل الصفات
وما عاد يشعب ضوء الكلام
وقابلت شخص الصدى في الظلام
فقلت: لماذا تقلد دوماً قتال، أنا بهفاء
خشيء وحلر وحده على خصم وار
فمن قال إن الصدى لا يطير؟
فعلت الكثير وقلت الكثير
ومن عاش يلعب بالثر متلي؟ ومن نام بين
القطارب متلي؟

وأعرف أن القبائل جاءت لتطويث لوب الضياع	وكننت إذا ما مرضت أهلي نفسي وأشرب سماً مكنن الدواء فاشفى وأخطو على هوّ بلا المصير
وأعرف أن القبائل داء ولا أي داء	وكننت إذا ما أردت الحديث أحنّ نفسي
وشر الجرائيم أبناؤها ما بها من نواء	وكننت إذا ما أردت الفناء أهلي نفسي
وكننت أخطط للموت قبل الجميع ليبقوا إلى آخر الدهر بعدي	وكننت إذا ما حدثت إلى الشعر أكتب شعراً لنفسي
يمانون كلّ صروف الزمان	وكننت على منظر الليل أخفو
ولكنني- قد أخير رأيي وأتركهم ينهبون جميعاً وأبقي إلى آخر الدهر وحدي	وعبر جهات المدى المست أخطو بنفس الدقيقة
أطوف . دجى - بلا قصور الكلام وأبحث بلا فرقة عن سريرا	أحضي إلى ألف دنيا وأوجد فيها جميعاً مما مثل بني ملهز
وأسأل سكان بعض الكواكب ، حين يجيئون ، عما يسمونه وأما	وبلا كل يوم أقول انكيت وفيما أقوم بجولة بحث لأعرف ما قلل متي
أين مكان؟ وكيف تقرّب بالكائنات؟	أرعم جذران بعض الوعود
وهل جاء حقاً؟ وهل هو ما عندنا أم سوا؟ ومن أين يقبل نبض الحياة؟	وأومن من غصنوا للرعور
وعن أي قلب يضخّ الدماء التي -لا عروق أساطيرها الجارية	وأحسب شعبي ملاذاً قلبي على سفع ككابلز جلّ وقتي
على الريح -لا سقر من حيز	وحيناً أراقب نفسي أنام وحيناً أراقب نفسي.. أسيّر

وهل عندهم موندبيل وهل عندهم فطر أو
خبرج ومن يرقصون بسيفر

وبسبون كفي يمدحوا نالقة أو هجين؟

ومن يضحككون يحقر دفين؟

ومن يخنزون لمراقبة الروم في رملهم أي
شيء صين؟

فعلت الكثير وفلت الكثير

وذات خريش يلون أوراق أخى الشجون

بأكثر من ألف لون ولون

ويثرها في دمول الجهات

ركنت حباتي كحافظ في جوار الرصيف

ومن دونها في حقول الكتابة سابت

شخص الزمان المريب

فعلت الكثير وفلت الكثير

وأعرف وزن الكلام الثقيل وأعرف وزن

الصدى والضباب

ووزن الأغاني التي في البواء

وأعرف من أين يأتي الممطر

وأعرف أن الخيانة من أصل تركية

الفارين

وإن خولج هذا الزمان كلاب اليهود

وعما يلوح من الجاذبية في كل شيء إذا
ما التسم حلم صغيرا

وأسألهم هل لديهم سهانة يقرؤون

المصاحفة أو أحد يستبح الثوب

وهل عندهم مارو بصورة شيخ ويقتل
الملايين أو بشر

بأكلون القلوب؟

وهل عندهم ناطحات سحاب وأمصاها
يدهمون المسوخ؟

وهل يعرفون البسوس؟ وهل عندهم أحد
يتسلق بقتل أقاربه أربعين

خريفاً؟

وليس تساوي لديه جميع الدماء التي
نزلت شمع نعل

وهل عندهم هيسوك والمالب هيدوي

وهل يظهرون رياضة جاش أمام رحابة هذا
الوجود الرهيب

وهل يجهلون دمشق؟

وهل حولهم في جميع الكواكب من
يجهلون دمشق وعطر شوارعها

الزاهيات؟

ولولا خيانة أهل الثغور لتأديت: يا كحلّ
أهل الزمان
ثمّالوا انظروا شمسنا كهي نضية تملأوا
انظروا بدرنا كهم ينير
وذاث خريضا كما قد تنبأ شيخ خريز
إلى ألف مصي إلى ألف كوين ركعت
زوارق حلمي النضير
وكم جبل من شياخو سمعت وكم غبت
في غيم من ألبر
وفي زمن ممضي عثرت على متهم للجنون
وشاهدت كيف تصير الحياة سرائل
حلم على الكمبيوتر

شاهدت كيف تصير الجريمة طرماً وقتل
للملايين لعبة فيديو
وكيف يحرق حق الحياة يُتمر ككون
ويحرق حق المدي في الضمير
فلت الكثير وقتل الكثير
ومازالت أبحث عن آخر للظلام
ومن أول للظلام
وما عدت بمنذ وقد لا أعوذ. ولست هنا
الآن حقاً
وإن كنت أكتب مذي الحروف
وأحفظها في ملف منير

نيرفانا ..

□ صلاء رقيقة

يكنى بالترجسي.	جذب أصغر بين الشفة
لا يقدر بشمن	وغسله الكسواء
يعوي تكبد	أترأه يحميني حقاً؟
ترتطم الأنا بالجدار	ما ألقى الخميرة في جسد الهلال
محاولة جيدة ضد الموت	تصعب بها..
لولا الرصيف	خفة ذائقة لا وصول إليها
ومستقع الوحل في الفناء	من أنت؟
نبح مروءة البطيء	لا أحرفلك..
أمامه	شهوتي روح من كلش
انقاسه أهل ارتجافاً	قبليني لأشتمل
ضوء مستجمل	ما أسهل الوقوع في الحب..
وجه فتاة تخبز نهارها على صفوح بارد	يكنى بالترجسي
يشفق، يزفر	لا يجهد الرقص
لا يصلق حتى دمه	

التدبير المائل أسفل الركبة	شهوتي تطفو على التافهة المغلقة
الأصابع على الإيقاع	نم على سرير جفوني
عسل قرمزي..	وسادة واحدة تكفي شكلنا..
نحلة تلحن	
تخدش حياء اللحظة	يكتفى بالترجمي..
تضعه..	لا يعرف الرسم
يمجهني هذا النشاز..!	يستمدب الحركية على زهرة جسمها
تحمل نفسها،	ضفيرة هاربة من ممرها..
لا تلتصق	ملح الأنظار يقشر برتقالة الوقت
أي موسيقا..	بأي لغة سأخبرك؟
تلك التي سمعت	تمال خذا..
عجلة هرجاء، درب يتوسد ككتفي	لا سهل عندي اضطلع عند تلك السلالم
جهة البصيرة	خشب النجر قد لا يحترق
مين قرصان تشد المجاذف	ستنام..لا حضن راهبة
صوب الريح	حجر المسام..
حاول القفز	سهودك إلى الصندوق
أو مد شريطاً من حرير	من أنت؟
ذراعاً بين مغنيين	لا أحبك..
من أنت؟	شهوتي سقطت
أحبك..	مخمل الستارة يهمس—

أقترب	تناول شفتيـ
قد لا تعود ثانية...!	لأرتب هواجسي على مقاسك
يكنى بالترجمسي..	جرسا يوقد حلسا
يكدأ يصب	كلمنيـ..
ماء وجهه	خالقة أنا
رائحة الذكر..	شفيف هذا اللون
احتلام الظهيرة	في حضرة غياك
اسلني عيشك، نملقة ليل	من أنت؟
دم لذيذ لا يطفه حجر	أنا أحبك
هواء قلبي	شهوتي تتشظى..
يفتح عشقة الرداء	أغمضي ككك في راحتي
تمرى منك.. لكفي التمس	لاحترق
	فباراً يرتدي محياك مع الصبح..

فراشة الوقت..

د. علي جمعة التمود

تتهَدِّ الوقتَ وامْتَفِرَتْ فوائدهُ
ونادِبُ العَفْرِ لَمْ يَنْوَ مراهِه
لا وقتَ للوقتِ أمسى ظُلَّةُ الرأ
وللمرابِ احْتِمَالٌ في هياهِ
يهرُ كاللحمِ منسلًا إلى جهنْ
مجهولةُ الوجهِ ضالقةٌ من تحفهِ
العَفْرِ جزءٌ يسيَّرُ من خزانهِ
ومسركةُ العلمِ بعضُ من أمانهِ
تتهَدِّ الوقتَ مصلوباً ولا يدُ
إنارةُ السبلِ تخنأُ بما هيهِ
يجسادُ السهرِ مشدوهاً إلى سفرِ
ولا المقهرِ هُوانٌ يناديهِ
سراهُ خادعٌ ، صمْبَةٌ تملِكُهُ
يذوبُ كالنَّحْلِ في جرعِ لهكوهِ
يفتالُ أمنيةً ذابَتْ على شفقِ
وما على الأرضِ قانونٌ يقاضيهُ
يأبى الحِوانَ ولا يرضى مهانةً
يطوي الحياةَ ويهدأ دونَ حاديهُ

والوقت مضتة تنقضي الحلول بها	ولا مجال لزعم في تقاضيه
للحالين دهون في دقاته	ويذعن النمن من إحدى فتاهه
شبابي الموج [مسرراً] مراكمه	ولا تطل على بحر موانيه
وفتة يموت وأحلام تشبهه	وقال الوقت لم تقبل تمازيه
تلوح في خاطر الذكرى جنازة	وعربة الساعة المحزون يركبه
تهذي الممر مسكوناً بهيئته	على السنين وقد خابت مساهله
الريح لدوره والأنام تحصد	والوقت في نوح الأهلان يشبه
وقت تمادي كثيراً في عداوته	وكان قبل صديقاً دون تشبهه
يستذكر المرء وقتاً كان يمكنه	ويمنع الدمع في أطلال ماضيه
عمر على جذبات الجرح منعصر	ملال يبحث عن حشر يداويه
والوقت هذا بالأعمال فاسده	يحل بهيئته ، ولكن من يجاريه ؟

أبي

□ صالح محمود سلمان*

1

للمطوق في يديك وهي تملو وتبهط فوق سندان الحياة،
كفي لكمن الحديد ولعمد تشكيلة! إيقاع اللطم في هم
الجوعان، وسوت القصيدة في كتاب القراءة، وهي ثقتي
للطفولة الطالمة من شقوق الأرض وسنابل اليباس نحو
الوطن.

ليديك المشفقتين رائحة التراب وهي تطن هامة الخصب،
ولهما اندياخ الأقمار وشموخ المنديلان.

ليريق عنيك صفاء الماء الفرات وهو ينبثق من صفور العزائم
الراسخة في ساعدك. ولهما ضياء الزيت الذي تحصره
كفك من أقدام الزيتون المكترز.

ها أنا ذا أطن مشهد القجر على عتبات أبوك قدامي من
الزيتون النضج، وفصائد من الجتلار. وأكتب بمداد
الحقيقة المتروحة أبداً في قسمت وجهك، ويريق نظراتك!

تراثيَلْ تَتَدَقَّقْ مِنْ هَمْ الصُّكُونِ كُلَّمَا قَبَّحَتْ مَطَرَقَةً سَتَدَانًا ، أَوْ
أَحْمَرًا حَدِيدًا ، أَوْ أَطْلَقَ شَامِرٌ خُدَامَهُ -
هَآأَنْتَ ذَا امْتِنَادُ لَذَلِكَ الرَّمَحِ الْعَرَبِيِّ الْأَمِيلِ الَّذِي أَبْلَى
الزَّمَانَ وَلَمْ يَبْلُ أَوْ يَتَبَدَّلْ - وَمَا أَنَا ذَا أَجَامِدُ كَعِي أَكُونُ فِيهِ
فَعَلَمَةٌ مِنْ سَلَانٍ -

أَشْهَلُ فَتَادِيَلْ مَنْ أَبْجَرُوا لِلْبَهِيدِ

2

قَالَ لِي: اسْتَوْدُ لَمَوَدَّتِهِمْ
لَا تَكُنْ سَيِّئَةً الظَّنِّ بِالْبَهْرِ
أَمَوَاجُهُ فُسْحَةٌ لِلشَّرَاحِ لَعَمَلُهُ
حِينَ يَسْمَى إِلَى سَبْرَةِ الْمَلِجِ بِاسْقَةٍ ،
هَذِهِ الْأَرْضُ كَحْمِ تَمْنَحِ الْعَامِلِينَ مَوَاسِمَهَا !!
لَمْ أَكُنْ أَفْهَمُ الْقَوْلِ
لَكُنِّي كَلَمْتُ أَحْلَقُهُ جَدِّدًا ..

يَا شِعْرُ إِنِّي -
وَيَتَرَكُنِي عَالِقًا لَا حَنِينَ الضُّعْفَانِ

4

هَآ أَنَا الْآنَ الْهَرُوءُ مِنْ جَدِيدِهِ

قَالَ: (صَفَدُ)

هَلِي شَرْفَةٌ مِنْ رَهْزَةِ الضُّعْفَانِ

١٠٠

دَجُومَ يَرَأِيهَا كَعِي لَمَسِيرِ كِتَابِي

3

بَدُورَ يَكْطُلُهَا بِالْبَهِيرِ

قَدْ يَحْمَلُنِي الْقَوْلُ أَوْزَارَ

تَتَسَمُّوْا إِلَى قَبْرِ الضُّوْمِ نَشُوءِ

مَنْ رَحِمَتْ أَلْبَسَتْهُمْ عَرِيْقَهُ

وَشَمْسُ لَهَا مَا لَهَا مِنْ هَيُونِ

قَدْ يَكُوِّحُ لِي

إِذَا رَمَضَتْ طَارَ مِنْهَا شَمَاعُ

أَنْ تَوَقَّفَ مِنَ الْمُنْهَوِ

له قُدْرَةُ الْخَلْقِ -

يا سيدي !

ترسم الأمنيات على الشرفات

قتالين من حضرة

والشفاء كنوز من الأرجوان

لسمعي ألق ما يبرح به القلب

دعني أهد ما بداث

هذا الصمود حياة

قال:

اقرأ إذن كل ما في الكتاب

لنسم عصافير ذلك المير

وشرد بالحنك الزهر

خلق

فعلقت

أجنستي من شفيذ الرؤى

والننى دانيات

5

أيها الثمر احمل لنا بعض نهضاتك الغالية

لك زهوة نقشت اسمها فوق كفتي

مؤطرة الضمور

يا زيتها

صار لي ألقا

كلما جئت أفرها أشرق الحساب

خالفتي

فسعة من طين المني

■

بعد أن يكتب الأرض بلا دفتر

اليرة المالية

بعد أن يسطر القلم

كهما تصوغ مهلكة

ممولاً

من حديد مزيمتو

منجلاً

كهي يجمع القماحة زارع

كمان ياي إلى ركنه داخل البيت

يسترجع المؤذ البيض متلوة

يقرأ الشعر

: قوموا إلى كتبتي الصف
والكتبتي الجالسات على الرف
هياكلها لكي تكون لكم سماً..

تلك بمنته وهو يصرنا قادمين

حظائنا

صنعتها لنا أمنا

من هملتي فنجي،

مرايئنا،

هل أقول: (مرايئنا) ١٩

شبه ناصلة

ودهاثنا تحمل الوردة من حظي مدرسة

كان شهما / حبراً حبراً /

والأشقاء والأهل

يسألنا،

هل كنتم وظائفكم ؟

هل حفظتم دروسكم جيداً

لَمْ يَرَوْا إلى حسرة،

نحن أبغنا الزمن المحل

والفقر

نسمه خاشع الصوت

لَمْ نَقْطَعْ على حُلم وأجر

في شفهي الألق

كان يحكي لنا

من أبيه الذي جانة الفزوة الأجنبية

مع خالو (الشفيخ)

من جند المستنير بحكمته

من رفوف من الطير ترفد مدرسة

تحت بلوط المسبح

من قند في (الوطى) شفيخ المابين

ومن رحلة كل ميهو إلى جهة الشرق

سوراً على أرجل من طائر وجوع

لعل حصداً يوفر أرفقة الخبز

من لوح كان يرسمها خرة

في جبين الشفق..

7

تلك إشرافه لمست وجهه

فاستضات بها أوجه

كان عظمها الليل

عن مقعدو أنتم الآن رواد

هناقروا ، واقروا

واكتبوا المنبئات على يدي الخصم

ها أنتم الآن في نمم

حكم حُلمنا بها ..

/ أيها الزمن الصم ، يا .. /

ثم يلوي إلى رنوك

هبل أن يكمل القول

/ قد تلحّ الذكريات /

اسمعوني ..

هل سنمضه دائماً 19

هو ذا صولة

هي ذي نظرة

كأن حلقنا ، ذمّ أحلامو

دعاهما ..

ربما تلحّ الذكريات لنا الباب

كهما نواصل رحلة

(كنت أبصره قديماً

هاري وجهة اليوسفي

على شرفتي

يزرع الضوء والورد

في وفتح الابتسام

لتاسيمه في حيون أحبته

بهجة وارقة

يا ندي اقرؤوا جيداً

ما أدوته الآن:

جئكم

صفحة كان من سيرة الساهدين

إلى المجر

لا تدعوا الريح تهبها

أو تمرقها ..

أكمّلوا درب أحلامو

واسعدوا

كهي تروء على دريكم

ملما كنتم تقرأون أسريرة

علوفة ..

الشيخ: هو المجاهد الشيخ صالح العليّ

فُكِّي القيود..

❦ سليمان السلمان*

تَمَلَّقُ في نواصينا القُرودُ
نهب وجوع يشككي منه الجسودُ
ما ظل في صدر الصبابة وردُ
سرقوا الورود
خَبِمَ الضلُّـ.. نَزَفَ الأَسَىـ..
ويغرد دمع لا يجرودُ
ما ظل بالمرور: أَكْثَلُـ.. أو شرابُ
يصطلي الإيمان فيه
إنه الأمل البعيدُ
هَبِّي أساليـ.. لا تسالي
عَرَفَ الجواب: بتو اليهودُ
لا تساليـ..
صمتي حكما صمت الجنودُ
يهني ويبتلك ألف غاشية وآلاف الجنودُ

* شاعر من سورية.

فُكِّي القيود عن الجسدُ
من شمرك المجهولِ
من صدر ونهدُ
من خصرك المفلولِ بالأشواق لوتكرأُ
ويرهس في غَهدُ.
من مثل حائلة بدنها
حكَّها صلل وردُ
ألق الكواكب في رؤاها
ساعاتها ليست ثردُ
وتريد أن تحيا هوالها.. للأهدُ

فُكِّي القيود من القيودُ
هذي إهالي العمر سودُ
ولتظري في ككل ناحية

يتذرعون بدعوى

وسلاحهم عارٌ

كما حدد الحقودُ

.....

يا أخت مصري .. أي صبري

حين يركلني حديد الممرعات

وحين يشربني الصديد؟!

ماذا يلزق عمننا.. كهي تسألني.. ما أريدُ

لا شيء عندي.. أطلب الدنيا

فيقتلني إلى عتباتها الذهب المتيدُ

لولا بقايا كسرة كسروا بها مهدي

لما كانت قصور أو سدودُ

كهي تحكي بالذل.. نخفي رأسنا في

الطين

أو نطعم النشيدُ

زيفاً على وجع الشقاء

وخلفه جوع شديدُ

يا أخت مصري!

خفني عني الموالُ..

جوابه القاه في الفرج الأكيدُ

.....

فلتكسري ثغر الموال

وحطمي كذاب الجوابُ

أو هللي جري لمن في العمر خابُ

واستبشري بالموت.. في ليل المذابُ

وذالقي في ثوبك اليالي

إذا عبر المسحابُ

إن الألفة يهلكون فيها كلون ويشربونُ

وذنن عذُ عدينا عذُ التراب..

على الترابُ

...

إن لم تكن نلراً على حطبي

تُعرفُ كلُّ سطر صافه رب الكتابُ

إن نستطيع العيش..

فلنكنهم قصورُ الناهبين..

نميتها مللاً خرابُ

ونمرُّ في ليل المراكيب النعينة

نفتح الدنيا.. ونكسرُ كل باب

حرية حرية.. للجاهلين الثائرين

فننكنا درب الموابُ

هيا إلى حطمي بلادي

قد كفانا أن يطل الفجر.. يا مصري

ظليل الصبر خابُ

2008/10/27

المدينة والغراب وأنا..

□ رولا عبد الحميد*

وأنا التي اعتادت على حكاياها
وحدي سئمت..

غافل القمر الحراس
وقرعه متغنياً في القلب
ولح حبيبته
تتطرق في السحر
فكسر القارورة ورجل
همزت لأنه لم يم أنها لأجله تطمرت
وتلهت ويحك
وأنا بحكيت..

يدندن الغراب على باب المدينة
والمصاير تحلق لتمرح فتتوي
والهمامات مالت على الشرفات
وأنا مت..

نزل الدب من الجبل
أكل المنب وثجاب وتمطى ونام
وأطفالي باتوا جيباً
وأفلامهم في الحلق
تتوق لعبير الصكروم
تتوق لوشوشة القمر
تتوق لأرجوحة تتدلى من السماء
والجليد على الوسائد تقمر
ففتت جدتي وهي لتكور

النهر وهو يمضي

توقف فجاء في الحقل

رمى السنايل وألقى التحية

لكنها مالت بوجهها

وأمرت التمتعات

وفهت باستهزاء

فانشطرت فواد النهر

وشقق بالنواح

ومضى في استهزاء وخجل

وأنا خجلت.

الحب تورد على نواهد الكرز

فتساقط الكرز على الوردات

وصدحت ونادت

فأطلت فواهل العشاق

وهداياها يوافيت ومرجان

لكن المحر انهمر

محملاً بعبات البرد

فتناثر الكرز والهالوت انكسر

وأنا انكسرت.

الشمر امتلى حصاده الأشهب

وتجول في الحقول

وجاء يحلم بأكفائل الفل

جاء إلى من جاء

والحب مات

إلى من جاء

وللمدينة حزينة

وشاحي ملأ في الإحصار

وأنا حزنت.

الكتاب مل مكتبة

مل الخشب

فتعلق النصف ونظر

جميل حض الورد

يشوع المسك في الفضاء

فطلب له الفناء وغنى

فهبت أريج وهوى

وتمرغ بالطين والتراب

وصرخ

وأنا مرخت.

ينندن الخراب على باب المدينة

فأخاف

أولد بصبي

واللاد أقحوان يتزين بالزهران

قلب فيه الذهب ينداح

اتكعن على أريكة وأنام

فهطل الشج وأصحو

وللمدينة غمرها الشج

وأنا برحت.

في علبه الكرتون ..

□ أبيض الحس *

- لا بد من إصلاح هذا الحذاء، ولكن أين؟
- تألمت السيدة قزياً حديثاً مع نفسها
- انني لا أعرف شيئاً في حذاء من بيتي إلى مكتبي في السحرة وقد كان أبي الذي سافر بالأمس مسؤولاً عن كل متعلقات البيت
- أخيراً استجمعت شجاعتها، وقررت أن تستجد بابتها سعادتي
- يا بني يوجد محل لإصلاح الأحذية في الشارع الحلي بعد سنتين من بيتنا، ألا تعرفينه؟
- لا



- عندما شهد مو عثمان السيدة قزياً قدمة موب محله المتواضع تركه بيديه وقدم
- بمسح انكسرت الذي سجن على ثم درهما لترحب الحز
- هلا سعادتي فكيف فعلت السيدة ملك، وسرت بالدخول إلى محل لحداء الشعبي
- بي عثمان؟
- ثم حدثت لهم معلم في مدرسو واحد، وأنة كان يتبع بحركاته ضوال الوقت
- السيدة والدكتور سعادتي جعل صديق في المدرسة
- يتدق الطلاب للحديث معها
- وبل لحظ من يذل وهذا ويصعب وهذا

تَنظُرُ سَعْدَى إِلَى وَالِدَتِهَا بِرُجُوبٍ وَقَدْ صُلِحَتْ:

- مُنِماً هِيَ السَّهْدَةُ ثَرِيّاً

بعد فترة من حديث الذكريات الممتع، انحنى أبو عيسى ليأخذ الحذاء من يدها بأناؤ
واعتد، نظر إليه بلا سعادة قبل أن يضعه على الواجبه قبلته

- دَمْرَةٌ وَجْلك 39 يا مدام!

فهزت السيدة رأسها بلا حياء، وسألته سعدى:

- أ لى تصلحه؟

- أسمع يا سة يحتج إلى مسعير صغيرة غير موجودة عندي الآن.

- إرأ متي؟

لم يحب

فاردت سعدى

- سنعصر غداً

- بل بعد غدا، لو سمعتم

وقلّ يشبههم بعين حاشين إلى أن احتفت وسط الجموع ومرال يظفر

ها هي الطالبة ثريا في لباسها المتأد

ملول مشوق مثل غزالة

وجه صبيح كالقمر

أما شعرها فيسدل شلالاً حتى آخر ظهرها

ببما صويحياتها يتقلن حولها

شمس

تموحتها

الكواكب

وقد راح الملائك يتلفتون صوبها في احتفال.



عندما هرع الباب سرعت سعدى بفتحه، واندهلت عند شاهدة الشظن القادم،
فصرحاً في عمت

- عمّي بو عثمان!
- فكيف حالك يا ابنتي؟ وكيف السيّدة الزائدة؟
- الحمد لله تتصلّ.
- وقد سرّعت عني يدين حمّ مريّة ثمّ دخل غرفة الاستقبال يحمل حقيبة كبيرة مريّة بورود ملوّنة. وما أن جلس على ككرسيّ أمامه طاولة زجاجيّة وسطها مرهونة، تحوي قرفله ذابلاً، حتّى بادرها بالقول
- مرشهر، ولم تأكلها لأحد الهداء يا ابنتي!
- فلّتت سمعي صامتة، فأردف:
- بهتت طويلاً حتّى استهديت إلى البيت.
- بعد ذلك طلب منها الجلوس
- عندما جلست على الككرسيّ انحدور، اقرب منها، يحدثها في صوت حمصيّ وعبد
- مرشهرتان على الباب الداخليّ
- ما لم قلّه لك يا سمعي! لمي حلفت كثيراً بأنّ هديّ منك هداء جميلاً يشبه هداء سميريللا التي قربت فعتها المشهورة بدم الدارسه لخصني لم عرف نمرة رحلها التي من
- فتمتّني إلى معالي. لذلك أحضرت لك هذا الهداء الجميل
- وكفد يُخرج عليه الككروس من ككبسه الملوّن، عندما فتح الباب فجأة، ودحت
- السيدة بجلالها ووقارها على ككرسيّ متحوّلة
- لاحظت ملامح الرعب على وجه أبي عثمان فقالت موسمية:
- لا يا بن حضر هداء سميريللا، لكفها الآن بلا قديمي.
- وكشمت المعده عن رجليه
- ككس واصحّ
- نّه فقدت قديمي.
- بيت غير مضطربة، وهي توضح ما حصل
- قديمه عبدة سقمط على مككتي في الصبحمة التي عمل بها.
- فاحتك الانسدم بيوم وجوه تشمر فهراً و سرّي في ألم عميق و دار بو عثمان وجهه
- يجمع دمماً عويّراً

الضفيرة..

□ خلف محمد الخلف المحمدي*

- 1 -

هناك في عالي نجد، مهدلت شجرة وحيدة، مكشوفة صغيرة وضعيفة، ورمحة الغلال بأوراقها وعصاها احشمتها غطت شت هداج حيث قدم حبر وحيزين ولآخرين، حينهم لصنوعه من شعر الداعر، ينتف الأليل برعده مرثف حول الماء بدت روجه حيزين ممتصه من جيرانها. في حين يدلب روجه حزب ذهبي وعميق يهضم نوره على مساحة وجهه وكلاب عرفت الزينة شجبتها علب دمه ذهبيه هو الأب لبنة الثلاث ولا احوه لهن، صكت بيكر موره تروح قالت له روجه بحسرة و لم لعل الله يرزقك البنين ، بعد هذا الغمر؟ ، قائم باله، و صاف البرهقه بموره تدلل جمع من المظفور ودم ليلته يحلم بالبين الحشر والمال الوفير بغيره رعه الأليل وتلاحقه في النوم واليهته، عيب مورة كسجمتين، لقد تمتحت كصوره فربعل في موادي بعد هداج بوشه ضرابه الهيل نشع دكده كشرافه شمس تداعب حبات الربيع تحب تلك الشجرة ويلتصن مع في صدق رافع يتداحل فيه الحب والحرمان والوجد يتمزج مع ضوء النهار

- 2 -

أحوك بطلب يد مورة لولده قالت روجه حيزين بهمن وهم بسمر تجوز منتصف الليل و صاف تالاب دمتي، تلوو علي بيكره عياله ثم رصكب للصبى العميق لم يرد عل قولها وعاب بعيداً بصمتها، سحب من الحزن والكيب والألم، سمرت عيده في الأفق سعيد، تحسن مقص سيعه واستله من غمده بهديه، ولمح بصله ككرو الرياح بعكس

* ناس من سورية

صوت القمر المشع يرقب عبيده بمحجرتهم شعلة من النار والوهج والدمع الشاقب عرسه
 بالأرض بعصف، وركض بسجداً بحبيته على القبص، عبت الحرقة بداخله واستغرق ساطعاً
 "جبرين" بدمعاً ووجنه ممتنكرة وشهقاً ثم دم رجع ربه ملتفت اليها ولعب جبهه
 بشبه راضى ذهب ولوح سدر مع مجرى النيل المرسوم بالأرض ايشطفل مع التربة بشعه
 راضية منهرت حلية على صوت القمر نعم دم وتدكر فمسه حبه التي نمرت رواجه هذا،
 مضرب بشبهه وهروسيه وبوقت بدهنه انبه اليكز موره ، بمداتها المحدثه ، وقامت
 بطويلة مهرة تلاعب الحيل والرمح بههده هذقه موجه من المدكه والتوقد والعشوان

- 3 -

مع الفجر لمدي كان قطار الجمال يرحل شمالاً يتقدم هودج موره الركاب يحديه
 جبرين يصبره وسمته وجلده محبب معلوم وجهه، حدرأ ومودع ربه التي لم يهود اليها ،
 مقتله دانه ومسه من الحذور مقرراً بمسه الى عني الصرات حيث الماء واليعد طالت
 مسيرته اليوم الشاب بدون وقوف نمت الرواحل وهدت نفسه التمه، وخرج عن سمته
 لأول مره مند يرحل "هل تعبته؟" قلب يحدث عائلته يريد الراحة والماء فب موره وقد
 هدف التبع في الهودج، وهي التي اعتدت وكبوب الحيل ينظر لمهرها المربوهه الى الهودج،
 مسرحة تسقيها الماء بتدح الحشب طفل سبج بوبك المرحس ، قل واليه ، فقمرت اليها ،
 وانطلقت سهم من العير والروابع ، وتدنق بشوق ووجد وعرام صهف مع وعبت موره عن
 لأعين بلح النصر بجميها المروب والعمر والهشب الصعرة ترعد الأرض ولأديه
 ولصخور وقع الحوافر ثم عادت نشق الصحراء مصف ككله من الصخر والغير والرمال
 موره لو تكب دكر لو تكب ولدأ قلب يحدث نفسه وهو ينظر في الأفق البعيد
 وسقطت دعة حرة على حده الأسمر حموت الحدود في وجهه فلقمها بحر

- 4 -

أنح دوله بأعالي الصرات وزعت الإبل واندهمت كشلال تعب الماء العذب عدهم
 هب جبرين ومكامل ثبته الماء ، عن وأرمب حرمه من العير علي ، جلع ثبته والشاه على
 عمن الأشجار على الصمة ، واتمد عميق في الماء أحدر الماء والنار حنرته ووجته ،
 وصافت المهر عذار حبيب بهوده بلع ، وثقه ككده هب حبه الديق عليك بها ، واستمرك

مصيفاً والبدت أيضاً، ونشر إلى منعطف تحيطه الأشجار، لمن ثبته وصعد إلى رقبته يحرس
الابل، ياركها هرصه السباحة والاستحمام لروحه وبدنه بدت له شجر الحور ولعرب
والطرفة كثيفه ملتفة ومتدربة تتسابق حولاً نحو الأفق والشمس معجب قليلاً نحو
شرق يعمل الريح عند ذلك مدحكر هدلة الشجرة الوحيدة التي تشكل دوحة على نشر
هذا، تمارح لمصور بلح البصر، وحين متعسراً للأرض التي عذر تساقيم هذا الأرض
حانية واسعة حيث نفسه بصوب مرمع، ونهض يميني حيمته على السطح شبت البر في الحبه
ليلاً وارتمعت عاتجاً، وتمازج رائحة الشواء والبر مع القهوة المره والهيل موزة القهوة
بنيبي مده الشيخ وعذمت موزة المصحن الحر تيد معصيه بلحمه رخصه، لديه لخليه،
طويلة الأسبع نحيله، وانخلتبت حمعره الشيخ على الربيه نشق سطور الليل وفي كل مرة
يرداد المراد، وشاق موزة في الميوس والقلوب، كخبطه نحيله تدفق مده المرات

- 5 -

حبرين، مده حد الحضور بعد ان اعتدل يجلسه قبل بهيه سمر الليله، مرمف قولاً
مهيناً، يولف رد عليه حبرين بمويه ينظر اليه فلم تحطى هراسته هوجم مسما الجميع،
وقلب الحمر نحو دلال قهوة، موزة ست لك حبيب هل الأول، وصاف يطلب يده لولدي
وصبت ستمر الجميع بصمتهم وعذقر حبرين سطورهم دارت عيده بوجود الروح متمرسه،
وتسمرت عيده على مقبض السيف الحانم على الرواق قصه واحده للسيف وينتهي الأمر
حدث نفسه لا نه لم يعمل سبب حمله الأسميله، فن في نفسه مرة حري بكثرة
لرحل، فن صمته ثم نهض بشدة حلف بهيه السمر هذه الليله الحظمه ثورة قلبه يحرم
أحاف عيه قاس روحته ردت موزة ساقيل بلصبيبة وفي الصباح خرجت بخصوت
لعداري بعباً والده المواقفه انبسم ب الذي يرفض والعمر عند الله تدكرت بده
عمومته والعشيرة والأقارب، وأوشمت موزة ذلك الذي شلب يده، بجد سويلاً، قوي
لبيه لا يرف هدبه ولا يتنهر انبسمه، حد البثرة، صبوراً، شرباً، كبوباً قالت
لنفسها هو الحق جديت صبا، والده وهو يعتلي صهوة حصنه وعرف بمطربة هه بجول
بحضرها وحضرتها قتلاً بعد موني لك الحبر بهذا، وذاك، والمطلق كذا لسم لى على
لرقيب، شعة من الوجه والنسر والألم، بوهف هذك ككصتر وحيد الموت بهيه ككل حي،
قلب واستغفر لنفسه.

- 6 -

قصبت صمغك عمتك بدم والده حطمت وصعبت بضمير حليدي شدتني الى علق
بدلور وعلقتني حب الدقة السر الى اعلي بجد أبني دلوله مسرح حبر وألثيت الصمغ
بدي القوم، قتل حيزين واعص القوم كدلايل، وداعب الأقوام وراء الدلول، التي صحت
بحو الشمال يرافقتهم صمغهم المعلق ووجوههم المريبة الدم الدم ودعهم جبرين قاتلاً
عد املاكهم و صاف لا تجبروهن ياف لا يرعين عشيروا الى بدت جبرين عيقت رائحة
لرمولة في الأنوف اهتريت من الحرات هل محمد من حبر وعقل لدهه، وضدم وحيد
يفتحني سهوة حصه، يصعد النلال القريبه ليعين المكسر بدت الحليم منثرة في السهل
ولح يمرات مامه كصمغ مموس بدم العروب اتحد قمرار واسل بمصرد قيل وجيل الليل،
يجتر الحليم المنتثرة، بحث عن وميص بز و حذوه حمر لن دم، فهي ينتثر، حدثت نسمة
معدية موزة بسره، عذب الموت وشعر بحراره حذوه الجمر، و حذوه الشب، في الحياء
لجور، ودخل كدمج رافع لثامه هذا نكلاً همناً يحرق عيني، ونهضت كدلايلة
بحسرة مكتومة بالفت اجوى بعده قتلة و برق الموت أين هو؟ قتل بصوت مرتفع من
شدة الانفعال وقدح سميرف هناك ينتظر حصف الدم، تهلل عرسه و شربت الى
حياتك الصبية والقريبه، توتر كدشوس واسدح كدسهم ولح حصره في الحمة كبرى،
الوغد لا، لفظها واجتار الشفق

- 7 -

حلم الموت هو ق همت الجميع تدفق الدم زقراق من طعمه الحجير، صدرت حشرحه
نصسه وحمد جسمه ممدداً، جحظت عيده مدت الصكلب قذبت يحدثت نسمة، وعرس
حصره بالمد وجرح عدا الى قمة النيم في حين امطت موره سهوة هوسه وعذقت
الريح والشمس اسفله، ورسمت وقع حوافر مهرن دوائر، من العير والحجرة الصغيرة
والرمل المتناثرة راوت حول الموقف حيث ذهب والده واستلب سيعه من تراب يعين القبر
حاطبه حقت صمغك هانت الحي تداعت الأقوام الى بعضه البعض، وسال الدم كثيراً
ومضى الزمن وما زالت موزة تماقر حرنه وصمغها، مع موسم الأمطار القادمة التي عسلت وجه
الأرض وعصت في عمق التربة الرخصة السمراء ونعرجت مع بدور الصيف وحيلت

في غرفة الانتظار.

□ عدنان محمد *

صعدت الدرج المرحمى الطيف والمزيج بدميعة رهز متوعدة الألووان وممتوحة الروائح لركضه ترفق الصاعد حتى باب العيادة في الطيفه الأولى مر به مكشوف من سبع ضيقت يقع في مركز المدينة التجاري ويجذب البواب حصر اسم الطيب بحدث التثا المرحف على لوحه بحسبه ينقه مئنه على قاعده حشميه برفقه الطلاء وهيل ر دحل، حلت بصري بسرعه في قاع الانتظار فوجدتها مسميه تحوي كراسي حديه حديد ما تزال مغلقة بنسبيلون الشفافه وهو جنب بس شاد وسيم، وليس فته كعب هي العدة يجلس في صدر القاع خلف مكتب جديد، مشغولاً بملسونه المحمول، يضعف أزراره بسرعة ومهاوة حسنة عبيهم ومع ذلك لم يكن يفرق باب العيبه بمبيبه يرصد كفل من يمر على سمعه لدرج قاصداً العيدة، العيدات الأخرى في العتفه بمسح، العتقت العلب في البعد، فبا بر وقت بالباب حتى أوقف الشاب المكتابة على حسويه وهب واقفاً، ثم مشى عدة خطوات باتجاهي وهو يقول

«هلا وسهلاً تفصل يا سيداً

نار الى كراسي موضوع اسم المكتب فجلست و «واصل النظر الى رداء القاعه من لدخل» ما هو فقد عداني الكتبه رتب ليمنحي الوقت الكفك لأنامل اللوحات المعلقة على الجدران الأربعة فكانت الأولى لامي سيد وهو يمالج مريضاً واقداً، والثانية كريض موم معانيس، والثالثة كانت صورة هو بعرافيه لعزيز، ميدع التحليل النفسي ما الرابعه فكانت منظر أصميع بشعره الى دلهجه والاشراج، و ربا مصطر بكتبة امي هم كلمه الطيب بنجره على عجل



و حراً حراً في منبت أشه نفسيون ان يتعيل حد السعددة التي كتب تعمري وب
 أشه البرية المخلوذة ليحدثت نعل عن وجود صبة دحروا في شهر الحامدات العربية بعد
 أن حصلوا منها على أعلى الشهادات والديبلومات في سير أقالو الفص ليشريه يهفلات مملات
 باسمه مراض بيعد العلماءيه في نفس فصل فرد دانه سيجد علاجه شدياً عند هؤلاء
 بفلسفي لأي مرض نفسي يصيبه كالفلق والاكتئاب واضطرابات النفسية والعصب
 والفصم والذهان والبارانويا والوسواس القهري.. وأمراض كثيرة أخرى لم نسمع بها من قبل،
 مع مي رعي ن مطالعاتي في مجال علم النفس والتجليل النفسي كتب كثيرة إن لم تكن
 كثيرة حد

شهور هوييه مرت وب عالب رعية عتيه في ريزه أحد هؤلاء الأضيء، والبرذشة معه
 نرى كيف سيكفون شطله؟ هل سيكفون مثلاً للصورة الطريظومويه التي أرسمت في
 م سده ككزل عوتاف بوع اللاشعور الحمعي لذي يفضل الأفلام المصرية؟ هل سيكفون
 سنيل الجسم، بحيلاً عصبي يشرح لأنه الأسباب ويستقمش ويشج يديه ويلوي، وجهه
 ويقتصر شعته وهو يحمل كزات سميراً ويحلس قرب مريضه الممدد على كورسي مؤيل
 ويبد الصراخ باستله عريه يرشه رش دون أن يتخطر احبه على أي منها؟

قوت ن استشير قدم هؤلاء الأضيء في موضوعات لطال شطلي مد دايه علاقتي مع
 بكتب يوم كتب في نهيه المرحلة الابتدائية ثم مع المكتبة التي دلتها وب ما نزال في
 سبتي الجامعية الأولى ضمن الأسئلة يترايد مع مرور الزمن وعن حرمي على العصب
 بالشخصيات الروائية التي بدعه كفي ن سله معيره سم تشطلي ولم تسعفي مطالعاتي
 سبقيه في أهد اجبت عليها ككلموى من المصم والعروج ومن سواع النصوص إذا كان
 لديه علم به ككلمس لمعنه والمصم اللوامه والمصم الأمراء داسوء وهل هي نص واحدة
 يمر في مراحل متعددة وتظهرات مختلفه، م ن الأمس يولد ونفسه لوامه وحر يولد ونفسه
 مره دسوء وثابت نفسه مطمئة ورايع نفسه خالوية... إلخ، صوف أفرغ جمعتي من الأسئلة
 شجرة التي تعملو سالي نيل بهر ولها حد ما يشه أجرة كالماتية، المهم أن يسطلي بيجابيات
 شافية على مسئتي القعدة والأهم من هذا هو ن ستمس بحيزه ألواسمه في دراسه
 لشخصيات البشريه ليص عدني على أحوال بطل الروايه التي كتبها حبيب من الكوايس
 سي ترفه يلاً وتعدنه نهراً وهي شعصيه رجل يدرّب السبعين من عمره

سألت الشهاب وأنا أشير إلى غرفة المصبة

- هل الطبيب موجود؟

أجابه صميره

معم.

ثم توقف فجأة عن المكتبة نظر إلى منارة متحفة وسألني

« هل تمنع في أخذ بعض المعلومات الشخصية الضرورية؟ »

قلت بعفوية بادية وأد أنوقع هذا السؤال

« لا ، أبداً »

« إذن لنبدأ بالاسم »

« يا فتى ، فمي لأسأله يا إذا كان يريد اسمي » اسم البطل الذي ندعاه حتى

حسبت بشعشع يدخل إلى العيادة ويجلس خلفي أتثربه حتى يستقر في مجلسه ، فدخل

ثان ، ثم ثالث ، ثم رابع ، ثم عاشر... وفيه خلال ثواني امتلأت القاعة.

عدلت عن سؤاله ، وأجبت مباشرة

« اسمي سجين »

لم يضحك سواي وحده هو الذي سمر بل كان مددعم في صوت جري نظرت

باستغراب إلى الأشخاص الحائسين خلفي هأسبت بالدهول أنهم جميعاً يشبهوني لهم ملامح

وجهي معسفة تقريباً مع فروق تلميمه هكثت ساسترسل في دهولي « كثر ، لو لم يتشابهي صوت

الكتاب

« تاريخ ولاوتلك؟ »

ولدت في عام 1940 ، « يا في عدم واحد و زيمس ، « يا في عدم اثنتي و زيمس ، ثلاثه

وأربعين ، أربعة وأربعين

« ما هي أهم الأحداث التي تتذكرها في طفولتك ومراهقتك؟ »

« كُنت في السابعة من عمري حين سمعت قصيدة عمر أبي ريشة مفقاة ،

هكم لنا من ميسلون نفخت على جديها غبار التراب

وأجلب الذي خلفي مباشرة

« يا يا كنت في السابعة و المشورة حين سمعت محمد عبد الوهاب يعنى قصيدة علي

محمود ملة

أخشي جاور الضالون السدى هفق الجهد وحق القسدى

وقدر ثالث

« يا يا كنت في السابعة عشرة حين شعرت بالمشورة ذات أمتع إلى شديد يعنيه مطربون

من مصر والجزائر ولبنان

وطني حبيبي الوطن الأكبر

وقد راح

و ما اشتعلت حمسة حين سمعت بشيد

أئله أكبري بلادي بكبري

و يا صديق، نتشبه بعد سمع المقطع الأخير من قصيدة دعد الشرق بني شعف عبد الوهاب بنفسه للشاعر المصري محمود حسن إسماعيل.

بحس شعب عربي واحد حسنة في حومه البعث فريق

الهدى والحق من علامه وائده الروح والعهد الوثيق

أول المجز على أيامنا وسري فوق روايتها الشروق

قطع الشاب استوصا لك قللاً

- عظيم! عظيم! صقله، موشحات على الشعور بمحور الاعتزاز والرجولة، فالحس صام تعلم ي استدي العرير انعكاس صدق لحضرة الأمة، ولكفك لم يرو لي شيئاً من التفكير تلك الشفافية حتى الآن.

استعرت لدا يصير على مضطبت نصيغه المرد وحس نظرت الى الحلف زابت علامه الحيرة بنفسه مرتسمه على الوجوه صقله. فتجودت ذلك وقت

- لقد استشهد بي في المصيبة

وقال رجل في رواية العرفة

واستشهد أخي الأكبر في النكسة

وقال آخر في الرواية الأخرى

- وأنا استشهد أخي في حرب تشرين

فأعلمت من جديد وقال وهو يهني أمامه

- إنها لأسرة تستحق الإجلال-

سمعت قليلاً ثم سألتني

- ولطفتي لا أرى مشكلة في كل ما تقول

- معني يا سي، هناك مشكلات. وهي: أولاً لم يعد من اداعة ولا محمله تلمريونية ثبت هذه لقصائد، وثانياً أن قصدي تلموا ككل الأشرطة التي تحوي هذه الأعدى واستبدلوه بأقراص مرصحة تحوي عسي، وهذا هو تودي السمع والمصر والمؤاد. وثالثاً: أي حين حاولت أن أفتني

تلك الأعني من جديد اكتشفت ن كل من كبوايت جوز به. لم متوا 'و' ربحوا واستولى
أبناؤهم على محلاتهم وقتلوه. إلى تجرات حري

الشم الشباب وقال

- لا تحزن يا سيد استثنوي لحطت لظفي 'حرج لك هذه الأعني قطف من الأترست
وسارع لي معالجه جسموه انجمول بحث عن عني المفصله و ب راقب ملامح وجهه التي
'حدث تحول شيف هشير من الانتم الى الحيديه ثم الى الاسم المتدني مع مرور الوقت
لتنتهي بالاسى الشديد

وأخيراً نظر إليّ وقمعتن تتكوران في عيني. وقال

- يا اسميد استد ظم ر ع موقف متجسم الا وعرفته وبعلمه يقول 'عدرا' المدة
المطلوبة ثم حذفها مد ومن مؤويل

بهضت وأد أقول بدعكسر

- لا بأس عليك يا سي ولكن قلّ لي لم يتة الطبيب من معالجه مريض حتى لا ؟ اد
كل سيممي هذه المدة الطويلة مع كل مريض. همى سميتي من علاج هؤلاء المرضى
جميعاً

قلب ذلك و ب نظر الى الجموع التي ملأت القعه فلم ر 'حدا' نقلت استمرابي الشديد
إلى الشاب فديتم من جديد وقال

- بلى. لقد انتهى في هذه اللحظة

حقاً.. نحن المساكين

□ محمود حسن *

- 1 -

بدأ حديثه بالمزأل:

« هل علمت ما آلت إليه أحوال القاصي؟ »

« لا يهمني أمره لأنني منذ خمسة عشر عاماً ردمت كل الطرق التي تؤدي إلى بيته »

« وفراة الدم؟ »

« لا يهمني، وربة صديق أفضل من كل أقرباء الدم. »

« قيل إن حالته اليوم تستحق الشمعة »

« أنا لا أشفق على من لم يشفق على الناس. »

« قالوا لقد انتقل من البيت القديم إلى بيت في مشروع الشفاعة، وأبوه الوحيد تزوج »

وسكن بعيداً عنه، وإن زوجته هجرته بعد أن تشدد وكبر في السن وسكب مع أسوأ »

« حين قدم على الزواج منها بصحبة ذكوره يد صبيه قلب له باب تربية يتيم، »

وتعصب بحسنة المحسن، وهي شأت على التعالي العرعري تصلي الألفاظ الذي انتهى رحمة، »

وكم يقول المثل الشعبي /كم تزوج تحصد/ »

« حنت لأرمع الصدع الذي يملك وبيته لأن حالته اليوم — كم قيل /صارت بالحسنة »

لكن يبدو أن لا هذه من الحوار معك في هذا الموضوع »

بن بني يمني وبين هذا الرجل هو و مثله صلاق وليس حدة، ثم هل تعتمد بن مثل هؤلاء يستحقون الحسة؟

قال الجينيات عند الله

قلت اذا تكلم سبحانه هو الذي وصله الى هذه الحالة، فلماذا يحسن اليه؟

قال سميت سعيد يا صديقي ويبدو ان حقدك عليه وعلى رة حته طعن على اسميتك
- ان سميت سعيد ولا حقدًا وانما فعل ما فعله علي صميري، وسميت بطم انه صدم بعض
قاصياً في تلك المديبة التي كتبت مخطتها، ختمت له عرفه بن اولادي وبقي فيها كثير
من مدام كواحد من اسمي لكيف لا تعلم شيئاً عنه بعد ان مروح تطلب المرأة في البداية
حاول ان يخلع مطلق التريح بن مروح حيثه بطيتها لكنه فشل وكس يجب ان يمثل
وبقيت الوحيد من هله و قمره سرد بن الحس والآخر الى ويره وكفدت تستمرني،
وكنت تحمل من حله ومن حل تلك التي سميتها قرابة الدم واستمررت اني بركب
هودحها وبدت الرابعة السنة مروح من مكنته وتكفده للرب التي بيت منها هتمليت اسمه من
سجل الأقرباء والأصدقاء ومع كل ذلك فسروا عند رعبك ورجعي وبنني سأكفون
إلى جذبه في معننه فلعل حسنة تأتي

- 2 -

- سألني سائق السيارة

- إلى أين؟

- قلت إلى مشروع القضاة

- قال عريب؟

- قلت ما هو العريب؟

- قال من خمسة عشر عاماً وان جلس خلف هذا المقود فهذه هي المرة الأولى التي يُطلب
مسي من أذهب إلى ذلك المشروع

قلت ريثاً لأن القضاة يملكون السيارات

قال وهكذا زوارهم من الأقرباء والأصدقاء يملكون السيارات؟

قلت ريثاً

قال حسب علمي أن لا أقرباء لهم ولا أصدقاء سوى المال

قلت نعم تر بك في تمليك هذا نظامهم و على الأقل نظام بعض منهم؟

قلت نحن 'مصعب سيرات الأجرة' لا 'نأع إذا قلب لك ابن نصف رجل هذه السيرة
يذهب إلى جيوب هؤلاء ومع ذلك فبالله يهمل ولا يهمل - وفي أي برج من الأبراج يستحق فريبك؟
قلت لا أعلم لكن سأسأل في أول برج.

- 3 -

عد أول برج وقتت السيرة - سمعت الدوح إلى العقيق الأول - وقبب 'مصعب' ول شنه
وبطرقه عن اليب - طرق عد طرق وتطرت بقبه اشتر - ثلاثة عشره، ومع بي
سمعت حركته في الداخل ومع ذلك قرر جداً لم يفتح - فسمعت إلى الطابق الثاني وبعد أول
بب وقبب - وبب طرق بطرقه عدة طرق - فكر جداً لم يفتح - وقلب لمصبي لمدا لم
أسأل 'مصعب' البقاليت لأن هؤلاء يعرفون المستقر الذين يتعاملون معهم، فهمت الدوح
ودخلت من أول بقلبه سادقتها، وأسأل مصعبه عن فريبك ثم شرحت له ما حدث معي في
شبه الأولى والثانية سمعت البقل وقيل يبدو ساد من خرج هذه المدينة لأنك لا تعلم من
هؤلاء لا يتحور سوانهم الآن يعرفونه ويعرفون حسبه وسبه، وإلى به عشيره ينشي،
ويخاصة بعد تلك الحادثة التي حدثت قبل أيام مع أحمد زملائهم.

قلت، وما هذه الحادثة؟

قلت قيل لي هذا القاضي حكتم روزا على شبب 'المسجون' لمدة عامين، وبعد أن خرج هذا
شباب من السجن، بع بشره ولشوي مسدداً ثم حده إلى بيت القاضي الذي حكتم عليه، وب
فتعب له الحارمة الباب - دخل إلى القاضي وأخبره مدرسه في ربه

قلت مسطفي هذا الشاب، خرج من سجن عد من إلى الأعدام في المؤبد - وبب صحت
لبشاق وقال نحن المستحقين يد مدديتي، لأن هذا الشاب مع البقرة الثانية - وشبه حصل
عن تقرير مبني يثبت حوونه، ولم يدخل السجن ولم يحتج لي جس - عدم قتل وهل تعلم
من هو هذا القاضي؟

قلت لا يهمني من هو

قال بل يهمل لأنه هو فريبك

قلت - وبب لا يهمني - فخرجت من - حدث نصبي وقول حقاً نحن المسكين.

مع الدكتور سليم بركات

مجموعة من الأسئلة موجهة للدكتور سليم
بركات للإجابة عنها تحت عنوان
هل يوجد مشروع نهضوي عربي؟ معهد الملامح
ومعهد المدة وواضح الأهداف والألية؟

□ أخرى الحوار محمد خالد الشبلي

بعد اربع الاخير من القرن التاسع عشر نقطة تحول في حياة الأمة العربية، حيث بدأت تنشق طريقها نحو الهوى، وهي تعجز والحق التخليق من خلال مواجهة ثلاثة تحديات، تحدي التراث الذي لا بد من تحديثه، وتحدي العرب الذي لا بد من مواكته، وتحدي الواقع الذي لا بد من تعبيره، تحديات وجهت بثلاثة اتجاهات، علمانية تيمرالية، وإصلاحية دينية، ووطنية قومية، شكلت بمجموعها بداية نهضة أدرك العرب من خلالها ضرورة معرفة العرب لأنفسهم وعودتهم إليها، وهم يتأملون تعمق أفكار غيرهم، الأمر الذي ساعدهم في امتلاك وعي جديد، وقيادات فكرية حريصة مكنتهم من بلورة مشروع نهضوي عربي يحدد الملامح واضح الأهداف، لكنه يمتد إلى تحديد المدة وإلى آليات التنفيذ.

السؤال الأول:

هناك وجهة نظر تقول إن المشروع النهضوي العربي دخل طور الانحسار، هل أنتم مع هذا الرأي أم لا، وإن كنتم مع هذا الرأي؛ أية موانع ترونها صعباً في انعصر للمشروع؟

□ المشروع النهضوي العربي لم يدخل طور الانحسار وإنما هو في حالة من الركود والمواجهة والمصعب منذ منتصف القرن الماضي والعرب يعيشون حالة العود إلى الماضي فحسب التراث هي الأعور صبيحة والحرفات المسلمية هي الأضطر ضهوراً، الأمر الذي أوحلهم في حالة من التراجع عن

السؤال الثالث:

بهمة الثقافة في جوهرها النطاق عن المجتمع ضد تقاطع معه الموضوعية والذاتية، وتقوية تقاطع قوله، ووضع قواعد جديدة لتتلاءم مع تطور الحياة، ولا تتعارض مع ثوابته، ألا ترى هي ضرورة صناعة مشروع فكري عربي أو لا يؤمن لمشروع نهضوي عربي شامل؟

□□ الحديث عن النهوض العربي يقتضي ضرورة التعرف على موقف المفكر العربي المعاصر من مسككة المعرفة، والعلم والتنمية، لما لها من صلة وثيقة بمسألة النهوض الحضاري، بمعنى أن امتلاك المعرفة مسألة ضرورية للنهوض، لأن أهم شروط النهوض معرفة العرب لأنفسهم، ومعرفة لغاتهم، ولأمتهم. وهذا لا يتحقق إلا في بيئة فضاءهم عن طريق لغتهم وتعميقها، وتوسيع دائرة انتشارها بما يتوافق مع بلورة الثقافة العربية ويخرج من حق العربي ويمضي من التمييز نحو مستقبل أفضل

السؤال الرابع:

يرايكم ما هو شكل خطاب المشروع النهضوي العربي للتشود لمتكمن من إرساء منطلقات وقواعد لتشروع الثقافي الجديد؟

□□ هم مع صير مشروع الانهزام العربي وجود العلاقة توثيق بين المعرفة والديمقراطية، فالإحباط الذي لا تعرف لا يمكن أن تتعافى من النهوض ولا حتى من إسلاك الموضوعة المعلقة عند تولى عربي يحده إلى مثل هذه العلاقة حتى يستقيم وضعه وتمتص سبيل الخروج أمامه من أصناف الجيوش السياسية، والاستبدادي، ويحصل بناء على حقوقهم التي مدرتها حذب الشعب كعب أن مثل هذه العلاقة يمكن أن تحقق

حقل ما حدث في عصر النهضة الأولى وحتى التراجع عن مرحلتها، وشخصها، وقضاياها، وفكرها، فبمنهج التومية والتعددية والديمقراطية قد هوجمت. على أنها معانيم غريبة استعمارية، والأنظمة السياسية التي برزت على الساحة العربية معظمها دمجت البدني بالزمني، وساد التعلق في حبل مشكلات الحاضر بالذاتسي بعيداً عن الحاضر والمستقبل، تتبدو اجنات عصر النهضة العربية الأولى على شفا هاوية، ولتصبح الحياة العربية مؤرومة، الأمر الذي أدى إلى الجمود، وجعل من فضاء عصر النهضة فضاء مستمرة في الحياة العربية المعاصرة، وهي تحتاج إلى دراسة وجوار بأشكالها المبشرة والصريحة والرافعة

السؤال الثاني:

إن مقاربة موضوع المشروع النهضوي العربي يجب أن تأخذ من مرحلة التصويتات والتحديات التي تواجهه، يرايكم ما هي هذه التحديات، وكيف يمكن للمشروع النهضوي العربي التغلب عليها؟

□□ يعاني التولى العربي من الحداثة الرثة ومن ربحه التقليد للعرب والتسهي حتى الصاء هيبة وتضيق الواحد، واحتقر الحوروث، والتقريب غير المشروع من ثقافة الآخر والدعوة إلى الحديث القسري، وجلد لوية، كلمة يماضي من المدمية في النظر إلى الثقافة العربية، والترحال الدائم بين النظريات المتطرفة العربية، بلوى وعي، زد على ذلك معاناته من هجمة الضيم الاستهلاكية، وتبشي برعات البدنية المراتزية والفردانية المرمسة، وظننها مشوهة للحياة العربية المعاصرة، وهي تستحق لعربي النهضوي أو جهنم، وتحميحه، نسيب النهضة الجديدة.

دولة القضاة، وهذه مهمة ملقاة على عاتق الشعب المظفرية العربية. بدون إعلاء الدولة من مسؤوليتها.

السؤال الخامس:

إنَّ حقوق القضاة العربية الإسلامية لم يفسد عوام عدة أهمهم الإسلام ما رايتكم؟ وإذا قلنا، إنَّ الإسلام لا يزال يملأ دور في المشروع، فما هي الآليات التي يجب أن تستخدم في هذا الاتجاه من وجهة نظركم؟

□□ يوجد خصوصية بين العربية والإسلام، ولا نهضة معضلة دون تمثل هذه الخصوصية على نحو صحيح ومنزور. ضعف لا نهضة معضلة دون تمثل التراث والحدائق تمثل أغلب صميمها بمقتضى من إعادة البناء دون تقديس أو إنكار، الأمر الذي يستدعي إعادة الدور للمؤسسات التربوية المروءة برمسالة اجتماعية موصوفة تمسك من الانتقال بالعربي من رواسد التجزئة إلى الروابط الوطنية والقومية، رسالة يحمل فيها مفهوم الشعب محل اللل والمواثيق، ومفهوم الديمقراطية محل مفهوم الاستبداد، والتطبيقات المتأخرة والجميعة، والمظاهرات السلمية محل شعب العامة، وزعماء الأجيال والمواثيق والمنازل، مما يستدعي وعمل المفكر الصهيوني بالأمال والطموح والمستقبل.

السؤال الثامن:

لقد شكّل المشروع الصهيوني العربي في نظر العرب تحدياً له، لذلك عمل بالتعاون مع الامبريالية المالية الهندية على ضرب أية محاولة لتفسير هذا المشروع الصهيوني العربي، من وجهة نظركم كيوم يمثل الآليات بين العرب والعرب لصالح المشروع الصهيوني العربي؟

□□ المشروع الصهيوني العربي يحتاج إلى التحضر، وهذا لا يكتفى إلا بالتخلص من التبعية، والجمود، والتشكك، وسيطرة

الوثبة الأمل لإطلاق مناقشات المجتمع العربي وتحريك من السلبية والتواضع

السؤال التاسع:

يغيرنا الواقع العربي السركان أن الحركة الصهيونية بالتعاون مع الامبريالية المالية تعمل على ضرب المشروع الصهيوني العربي، مما العمل كي نعلق الخلية للمشروع الصهيوني العربي على الحركة الصهيونية؟

□□ ما زالت العلاقة العربية مع الآخر صلباً أو لينة، وضع العرب خصوصاً تتصف بالعمومية، ولا تتمتع حول هم معرفة أصيل. والسبب أن الاهتمام العربي ما زال متصباً على التحليل السجالي المبرر عن مواقف سياسية إيديولوجية تبعد عن إنتاج المعرفة، وتبقى تحت وطأة استندتها، الأمر الذي يؤكد ضرورة العناية بالبيانات التفكير العربي ومداخلها، ونقلها من المستوى الأيديولوجي إلى المستوى المعرفي المطلق، وهذا لا يكتفى إلا بتجديد منظومة معرفية عربية تمسك من النهضة والمواطنة، كما تمسك من مواجهة أخطر التحالفات الامبريالية الصهيونية، وماضيها ومستقبلها.

السؤال العاشر:

تولقت جميع التيارات الوطنية العربية على أن الهدف الوحيد هو هذا أساس لكن تيارات أخرى تاهت هذه الفكرة ما وبكم؟

□□ لمشروع الصهيوني العربي الحضاري يحتاج إلى كلمة أشلاء العرب، من خلال تحقيق المشروع القومي العربي، كما يحتاج إلى الاستقلال الوطني والقومي وهذا لا يكتفى إلا بوحدة الحق ديمقراطية، كما لا يكتفى إلا من خلال التمهيد المستقل والجدد الحضاري، التقدم على محرم حقوق الإنساني، وتطبيق العدالة الاجتماعية، وإنجاز

التجاعة المهيمنة، فكما لا يكونون بتقديس الثروات وهيمنة الحرافة، والسرعة التوظيفية ورفض الآخر والاكتصاف الدافئ. والتشترق علمي الهوية وهيمنة القسم القبلية، والعشائرية، والمذهبية. فكما لا يطور على حساب القيم الوطنية والفضى العصري للأمة، واحتجاز العمل، وعدم التشبع بروح المسؤولية، وككل هذه الأمور تستلزم إرادة التحضر. ويستتبع إرادة النهضة

السؤال التاسع:

هل بناء الدولة العربية القطرية النموذجية يساهم في تعميق هذا النموذج ويسرع في عملية النهوض؟

□□ يبدأ الدولة القطرية أو الدولة القعدة أو الدولة القمطرة، فكمرة مستهمة من التجارب الوجودية العربية، و الأوروبية. وهي فكمرة غير صالحة في ظل الواقع العربي القائم. لأه نعي اسعد الرسة و الرعامه او ليهمة لي قطر ممس ابه غير مطلوبه في الوطن العربي كمشروع للنهوض، لأن السلوب مؤسس على المصلحة الفريرة المشتركة، لا بد من ريع الوطن العربي بالنعم والتسويق والتكامل، وإلا سيبقى النهوض العربي في مجال الأحلام، لا في مجال التحقيق، إلى النهوض العربي يحتاج و من يحتاج إلى مراجعة المفاهيم وعقلنته وتحليمه من الشوائب، وهذا لا يعضو إلا من خلال ريع هذه المفاهيم يمارسة الديمقراطية في المشروع العربي النهوضي الجديد يحتاج إلى الضبط الديمقراطي الجماهيري، بسبب تعدد صاهمه وأصوله

السؤال العاشر:

ما دور وسائل الإعلاميات في المجتمع العربي لتسريع وتحقيق النهوض؟

□□ وتووج أبواب النجاح للمشروع النهوضي الحضاري، وضمانها بالحكم المصالح، والتعليم عالي الجودة. متوقف على خلاق حرية الرأي، والتعبير والتظيم، وعلى المعركة الدائرة بين القيم التقليدية والقيم الحديث في العقل والنقد العربية متوقف على تسديد قيم الحبرية والإنبع والتسكليه والامش، التمرى والاتلاق والنموح بقيم الحبرية والديمقراطية، والإبداع، والتفعل، والموضوعية متوقف على خلق المجتمع النقدي القوي العادل الذي يمتلك مستمرات الأنهمى

السؤال الحادي عشر:

هل يمكن استبدال مشروع الوحدة العربية بوحدة اقتصادية، أو وحدة على نسق الاتحاد الأوروبي مثلاً، بمعنى آخر هل يقبل القصر؟

□□ من ترميم المواصل الاقتصادية ويجدون بسحر الأرقام، عليهم أن يتفكروا أن الوحدة العربية المنشودة ليست لغزاً مغلف بين الأرض والسماه وإنه هي أن حسب كقوتها مطلب نهوضي قوياً وحضرياً هي مطلب اقتصادي، ولا نقول شيئاً جديداً إذ، فلك إلى الثروات الاقتصادية ومستمرات الرهاه والشراء تزدهر بشكل كامل مع العمل الوجودي أكثر مما تفره مع الواقع المحرق، ولعل أبرز مظهر التردى في الوطن العربي ضميمات الحسابات والمواقف القطرية، على الحسابات والمواقف القومية، الأمر الذي يتطلب من الشعب العربي ضرورة التكامل الاقتصادي الوجودي فكى يتمك من بناء علاقات اقتصادية عالية ندية سليمة ومعدة وهذا لا يكون إلا بالتكامل الاقتصادي العربي، الذي يستلهم عمل الواقع العربي ومتطلباته الحيوية من أجل إنهميه

رحلة في حياة كوليت الخوري وأدبها..

□ عيسى فتوح

هي روائية وقاصة وشاعره بالمرسية والعربية، وكاتبة مقالة، وناشطة في التاريخ، وأستاذة جامعية، وأمرأة مؤثرة في مجتمعها.

ولدت عام 1935 في دمشق، ودرست المرحلة الابتدائية في مدرسة راهاب «البراسون» حتى عام 1948 والمرحلتين الإعدادية والثانوية في معهد اللاييك «الخربة» وبعد أن نالت الشهادة الثانوية عام 1952 درست الحقوق في الجامعة السورية في بيروت حتى عام 1955، ثم الأدب الفرنسي في جامعة دمشق.

درّست في معهد اللاييك بين عامي 1957 - 1959، وفي قسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة دمشق بين عامي 1974 - 1978.

انتخبت ممسوة في مجلس الشعب لدورتين متتاليتين من عام 1990 حتى عام 1998، الأ أنها لم ترشح نفسها لندورة جديدة، وتفرغت لأعمالها الأدبية، وفي سنة 2006 اختارها السيد الرئيس الدكتور بشار الأسد لتكون له مستشارة أدبية.

عملت عام 1962 في مجلة «المضحك لبكي» التي كان يصدرها خالد الصعفي المشهور بحبيب كحلّاله 1898 - 1965،، كما كان لها زاوية ثبته في عدة مجلات منها «الأسبوع العربي» و «المستقبل»، و «حريد» «شورين» و «مجلة شورين»...



وقصصها القصيرة ومقالاتها ودراساتها التاريخية حتى رانت على الخامسة والثلاثين صفحة.

لا يختلف لحن على أن لذكوليت حضوراً مميزاً في المجالات الأدبية والثقافية والسياسية والاجتماعية.. وتعد من أهم رائدات تحرير المرأة في الوطن العربي، فكيف أنها صاحبة شخصية عبية متعددة الجوانب، وقد قامت شهرتها الواسعة على روايتها الأولى دأبام معه، التي صدرت في بيروت عام 1959، وأثارت يومئذ ضجة كبيرة في الأوساط الأدبية والاجتماعية.. وهي لا شك إحدى الشخصيات النسائية المهمة في الحياة الثقافية السورية في العقود الأربعة الأخيرة، تصدرت في حياتها ولديها على كفل ما هو سائد وبأل ومتغلف ورجعي من العادات والتقاليد الاجتماعية التي عم عليها الزمن.

وهي إضافة لفضل هذا، خليفة العلامة فارس الحوري رئيس وزراء سورية، وأول رئيس لمجلسها النيابي في العهد الوطني. وقد فكس من أبرز رجالات سورية المصنفين، وواحد من أهم رواد القومية العربية في القرن العشرين، وكفى أبصا من المبع أدبائهم وشعرائهم، وكفى خير من مثل العرب في هيئة الأمم المتحدة، وقد ترأس مجلس الأمن لدورتين هم 1947 وها 1948

م والدف سهيل الحوري (1912 - 1992) فكتاب محامياً ووزيراً تيسراً مدة الوزارة مرتين، وشخصية لامة ومحبوبة وذات حضور قوي.

تعلمت من خالها حبيب كتحالة الصحافة الرافية والساحرة

أما جدنا فقد عظم ميدائ العربي ودرسه الإبحل والفرائ الكريم عبد بعم

تزوجت مرتين الأولى عام 1955 من الطكوكست الإيساني رودريكو دو ريساس، فعشبت معه سنة واحدة، ثم انفصلت عنه بعد أن أصبحت معه بنت واحدة أسمتها مرسيدس (مارة) بقيت معها على الدوام، وهي اليوم تليبية مشهورة معتمدة بالأمراس الرسمية، والمرة الثانية عام 1987 من المهد أنطون رلعب وهو رجل أعمال دمشقي معروف

تقول كقوليت عن حياتها: ولدت في أسرة مقيمة جداً بالمدن كصبيرو جداً بالأصدقاء، والأحباء والمعارف، ممتنرة جداً في حياتها العائلية الخاصة، ومشهورة جداً في المهدان السياسي والمصحفي والأدبي، ومتواصعة في الإمكسات المادية، وغنية بالولمب والثقافة والمصفر، (1)

كان جدها فارس الحوري (1877 - 1962) من أهم رجالات الأمة العربية، وخالها الأستاذ حبيب كتحالة من أهم مصنفين سورية، وصاحب مجلة «المصحك المصحفي» المعروفة.

تقول كقوليت إنها مالت في منولتها إلى الموسيقى والفن والترفيهيات والتضييعة، لكن البينة أو الظروف لم تسمح لها بأن تحقق منوجاتها في هذه المجالات.. وبما أنها ككس دائماً تحس بأنها في حاجة إلى التمييز عما تقيض به نفسها، وإلى الاحتجاج والمصراخ، وبما أنها ككالت لا تحب المصراخ بالصخرة، فقد صرخت بأصابعها فأصبحت أدبية. (2)

ككتب كقوليت في من مذكورة جداً ككاتب في الخامسة عشرة من عمره حين ظهر تاجها في المصحف والمجلات، وككالت في العشرين حين أصفرت ديولتها الأولى وعشرون عامها بالمرغمية ثم تالت رواياتها.

وقالت بحب ابنها لو لم تكن كسبية
لكنت مطربة و موسيقية و مثلك و
مهذبة ديكور حتى إنها في قصة الأرمية
الصعبة تسمى ثوب حكايات عشر نساء تنوع
حلموها وزغياتها وهوياتها ومثلها
عليها... (4)

لقد مرت كوكليت بمراحل صعبة في
حياتها، وكسب المجتمع قسباً منها على
الدوام. عندما كسب أهلها في السلطة
اعتبروها تقدمية، تتأدي بالتحجر وانتقوها،
أم فهم بعد فقد اصطهدت أهدا، إذ اعتبرها
التقدميون رجعية لمجرد كوكبيت تنتمي لأسرة
مشهورة في تلك الفترة من الزمن شمرت
كوكبيت بغربة شديدة، وإنها تقف على رمال
متحركة، وكان أمها - كما تقول على
لسان بطلة روايتها «أهد مع الأهد» - إما أن
تكون سورية في العرب أو غريبة في سورية،
فاجتازت الحل الأوجع وهو الهشاء، ولو لم
تكن وثقة من مصها، ويكفي القلم سلاحها
الوحيد، لما استطاعت أن تصل إلى ما وصلت
إليه

* * *

صدمت كوكليت حتى الآن كغير من
خمسة وثلاثين كوكبيت منها روح و باب وهي
أيام مه، ليلة واحدة، ومن سبت، أيام مع
الأيام، وأربع مجموعات قصصية هي: أنا
والبدى، الكلمة الأثني، الأيام المصينة،
امرء، امرأة إلى بعض قصصها الطويلة مثل
قصص كبير دمشق بيتي الكبير لمحة
المرء دعوة إلى التقدير، ذوبك قصصتي
القصيرة - وثي أغلى جوهر في العالم
(مسرحية باللغة المحكية)، ومك على
هانس رواياتي (عزل)، والعيد الذهبي للجلاء
(مسرحية قدمت لها الممات أول ممثلين

لصها، حتى نشأت قصيدة اللسان، ناصعة
البيض، لا يعرف الخطأ إلى قلبها أو لمها
سبيلا

لقد أطلق عليها الشاعر الكبير سعيد
عقل لقب صاحبة القلم الجنوبي، وهذا فيه
كوكليت الخوري امرأة عظيمة وروائية
كبيرة، ومع أنها مثقفة ومعلمة على أدب
العرب، وأدب وشباب العرب المشهورين، إلا
أنها لم تأثر بأحد من هؤلاء. ويكتب كوكبيت
هي كوكليت، وهذا مهم جداً ن نحتضن في
خالد المعلمة وتبقى ت ت

أما الشاعر نزار قباني فقد قال عنها مرة
لأحد أصدقائه من الأدباء، هل سبق لك أن
تعرفت إلى امرأة هي مديسة...؟ كوكليت
الخوري بالنسبة لي هي دمشق

وقالت هي الذكورة بت الشاملين : لا
شك في أن كوكليت الخوري ملقبة ككبيرة
لبنها الحررة... ويجب أن نمتدح بأنها لجيد
هذه اللعبة... (5)

وما أكثر ما قبل عنها..

قالت مرة لأحد المشاهير : أنا كنت
أدبية مثلك.. أنا سيدة طريفة، من بعض
هوياتها الأدبية، لكنها أسرت لي فيما بعد
قائلة دأ هذا غير صحيح، فالأدب والكتابة
جزء من حياتي، قلت له هذا الكلام لا يحيطه
ليس أكثر... وقالت هي أبطال رواياتها
وقصصها - إنهم أشد من تحميم، وتقوم
بخلتهم كطف تربيعهم على الورق. وقالت: إنهم
تحب الطرب والموسيقى، وكلم تكلمت تسمى
لو تعني وتعرف لكها لم تسمى هذه الهواية
لأن هبات الحب لم تكن متوجهة أمامها قبل
خمسين عاماً، وكفى من الصعوبة دخولها
عالم الحب (3)

وهو أشبه ما يكون ببحر أدبي، تسمره الكتب والمجلات، ويرى حداثته اللوحات الفنية لمشاهير الرسامين. لا يقصد أحد من أهل الأدب والفكر دمشق، إلا كس هذه الأول زيارة طفوليت ولذات، ولو لوقت قصير، والاستمتاع بأحاديث الجدات والطلب

تتمتع طفوليت بصمات فنّي لا تجتمع في غيرها من الأدبيات العربية، فهي جريئة، وواقعة في مصها، ومتمعة ثقافياً عالمية تحسن التحدث بلغة، وتعشق لغة العرب مع نه سحر العربية والانصير به. تحب الحياة الاجتماعية، وتظهر المعرفة والتفوق والاهتمام بالناس، وتتمتع بسرعة الهدية، وبروح الدعابة والمرح

يمضي مع احترامهم لأمنهم ووقارهم، وقد سريره وفيهم بدواحب نحو صيوفه الكثر على أكمل وجه.. تقهر بأنها من التباه الكناحي (5)، وبأنها أمة بيت عريق أوزنها صفاته الكريمة وسمته المطرة، وشهرته الواسعة، فكانت خير من يحافظ على هذا الإرث العتيق.

هوامش:

- 1- روبرت كافيل - أملاك الأدب العربي الثامن - مؤسسة الرسالة - بيروت 1996
- 2- المصدر السابق
- 3- مجلة صباح الخير (مصر) رقم 2210 تاريخ 14 أيار 1998
- 4- الأسبوع الصبحي في كتيبه «امراء» صممه 125 - دار ملاس - دمشق 1999
- ك على حد تصوير

ملاص)، لم يقصه الجلاء، وديوان بالغة الرسمية هما عشرون عاماً، ورعدة.. فكما صدر لها مجلدان تحت عنوان أوراق صرصر الحوري وستيعهما عدة مجلدات أخرى

كوليت كما مرّتها

عرفت كوليت الحوري منذ عام 1960 حين أجريت معها حديثاً أدبياً مطولاً تجلّه تدب المراء، في بيروت، ودثر أكثر الحديث يومئذ حول روايتها الأولى «أيام معية» التي صدرت عام 1959. وكنا نتحدث حينها لیس في الرواية السورية فحسب، بل في الرواية العربية، وقد طبعت حتى الآن سبع طبعات، وترجمت إلى أكثر من لغة أجنبية، ولا يزال الإقبال عليها، وعلى باقي رواياتها وقصصها المولوية والقصيرة، يزداد يوماً بعد يوم.

لو تعرفت كوليت لأهالي الإبداعية، ولم تصرفها عنها الكتابة للصنف والمجلات والاهتمامات الاجتماعية والسياسية والعائلية وغيرها من شؤون الحياة لأهلت أضعاف ما أعطت، فهي ككاتبته شبيطة ودلوبة ومتبعة، تهال عليها يومياً أكادس الصحف والمجلات العربية والأجنبية والكتب التي يؤثر مؤلفوها أن يهدوها لها، تقدرها لكناش الأدبية والاجتماعية، وخصوصاً المتميز على جميع الأصعد

لقد أجمع كل من عرفوا كوليت على احترامها وتقديرها وإحلامها لأدبها وأصدقائها، وكيف تسمى لخدمتهم والاهتمام بمصالحهم..

بيتها مشحون بالزوار والأبناء والإعلاميين وطالبي الحاجات. فهي لا تردّ أحداً حبيب

ساق البامبو..

□ سلام مراد

"ساق البامبو" رواية للروائي الكويتي سعود السعوسي، وهي الرواية الثامنة بالحائزة العالمية للرواية العربية (الموكر) 2013م من ضمن روايات عديدة تقدم إلى لجنة تصيح الحائزة سوبياً، والرواية من إصدار الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، بيروت 2013م.

عنوان الرواية «ساق البامبو» يأخذ مدلولاً إنسانياً، له علاقة بالانتماء، على غلاف الرواية أوضح الروائي فكرته عن شجرة البامبو، قال: «لو كنت مثل شجرة البامبو، لا انتماء لها، تقتطع جزءاً من ساقها، بعرضه، بلا جذور، في أي أرض.. لا يلتصق الساق طويلاً حتى تنبت له جذور جديدة، تنمو من جديد.. في أرض جديدة.. بلا ماضي.. بلا ذاكرة.. لا يلتفت إلى اختلاف الناس حول تسميته... كابوان في الفلبين.. خيرزان في الكويت... أو بامبو في أماكن أخرى..»

عرض الروائي هذه المفكرة، وأعطى هذه الرسالة، لأن السجل في الرواية، يتمسك إلى أكثر من وطن، جويته المليبي هو نفسه عيسى الكويتي، التصدير الأول للرواية هو للروائي الكويتي اسمعيل، هذه اسمعيل بمصان حكيمته وعلافتك بالأشياء مرهونة يمدى فهمك لها.

مؤكد قدم الروائي فكرته عن الانتداع لأكثر من مفكر، ولأكثر من وطن، ساق البامبو مع الوطن الجديد مع سيقان الجديدة جذور البامبو ليست عميقة ويباقلم البامبو مع أيقنة الجديدة ونسكون له جذور جديدة، مسرعة فثقة، استطاعت شجرة البامبو أن تكون نفسها بينه جديدة مسرعة يديم، بجور الأتس، حيث ولا يتأقلم مع البيئته الجديدة.

الروائي بمقتولة ليطبل الملبس القومي الذي
قوام للمستعمر الأوروبي "خوسيه ريرال" لا
يوجد مستبدون حيث لا يوجد عبيد.

تبدأ الرواية بشرح لاسم Jose يطق في
الفلبيس، ككلمة في الانكليزية، هوزيه، وفي
العربية يصيح، فكما في الأسبانية، خوسيه
وفي البرتغالية بالحروف ذاتها يكتب،
ولكنه يعلق جوزيه، أما هنا، في
الكويت، فلا شأن لكلمة تلك الأسماء
باسمي حيث هو... عيسى.

ثم يقدم الروائي سؤالاً بسيطاً وعميقاً
في الوقت عينه، فكيف، وأين؟... أما لم
أختار اسمي لأعريف السبيل، ككل ما أعرفه
أن العالم كله قد اتفق على أن يختلف
عليه...؟.

أختر له والده اسم عيسى، ولكن
والدته في الملبس كانت تناديه باسم
خوسيه، تيمناً باسم خوسيه ريرال، بطبل
الفلبيس القومي، الطيب، والروائي الذي ما
كان للشعب أن يثور لمجرد المحتل الأسباني
كولاه، وإن جاءت تلك الثورة بعد إعدامه
يطرح الروائي سؤالاً في إثر سؤال يقول
هوزيه، خوسيه، جوزيه، أو عيسى، ليست
مشكلتي مع الأسماء أمراً ملحقاً بالحديث
حولها، ولا بأسباب التسمية، فمشاكلتي
ليست في الأسماء، بل بما يخفي وراءها..

كانوا ينادونه في الفلبين العربي أي
Arabo، لأنهم كم يسمون بالكويت، ولأنه
كان يشبه العرب فقط، في نمو شاربته وشعر
دقه نمواً سريعاً، أما في الكويت، فقد
كانوا ينادونه الطيبين.

الاستشهادات والأفعال والصفات
تتكرر في هذه الرواية بشكل تصدير له
مدلوله السردية والروائية والإنسانية.

قبل عرض الرواية لا بد من أن نسير إلى
الترجم بدأ شخصية من ضمن شخصيات
الرواية وكذلك المدققة والمراجعة للرواية
خولة الراشد، وأيضاً الروائي الكويتي،
إسماعيل فهد إسماعيل الذي ترد شخصيته
في فصل من فصول الرواية ويلتقي به
الروائي من خلال شخصية البطبل جوزيه في
الملبس أثناء المعركة العراقية للكويت وحتى
بعدها، ففي الرواية أقدم الكاتب والروائي
الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل ست
سنوات في الملبس كمن يعمل وكمن يشغل
على نص روائي يتألف من أجزاء يروي نعمة
سيرة المعزو العراقي للكويت.

ثم يدخل إلى عتبة جديدة من عتبات
لرواية الإهداء، إلى مجانبين لا يشبهون
المجهذين، مجانبين لا يشبهون إلا أنفسهم،
مشغل، تركيبي، جابر، عبد الله ومهدي
لهم، وحدهم.

تكشف عن طريق قراءة الرواية إلى
الذين أهدى إليهم العمل الروائي هم
شخصيات من ضمن شخصيات الرواية،
التقى بهم خوسيه في الفلبين أولاً، لأن
التسليمات الكويتيين الخمسة كانوا في
سباحة وزحمة إلى الفلبين، جمعت الصداقة
بينهم وبين هوزيه وفي متابعت قراءة الرواية
تشاء المصادفات أن يلتقي بهم هوزيه مرة
ثانية ولكن هذه المرة في الكويت. تتنقل
إلى التصدير الأول من الجزء الأول من
الرواية عيسى، قبل الميلاد، يستشهد

معاصرة وجديدة احتلال الشعوب والهجرة من بلد إلى بلد من أجل العمل. تتفاقم هذه المشكلة في ظل مجتمع تقليدي، يصاحفها على عاداته وتقاليده الصارمة، يستقبل الممثلة الأجنبية ويتواصل مع الآخر وفي الوقت نفسه لا يتقبل الآخر فرداً من أفراد العائلة، حتى لو كان أبداً شرعياً للشخص من أفراد العائلة، الشرعية لا تعطيه الشرعية. في ظل وجود عادات وتقاليده عميقة في مجتمع تقليدي يحافظ على موارثه الاجتماعي، فلا يتقبل الآخر، بمجرد الانتهاء، هناك مواقف المجتمع التقليدي فيه عادات واعتقادات متوارثة، لا يتميز بسرعة في مواكبة العصر والتطور فهو يتطور في مناحٍ ولكنه يحافظ على كثير من عاداته وتقاليده ولا يتميز هذه العادات بسرعة التطور، لأن الجنب الاجتماعي بطيء في التطور وخاصة في المجتمعات التي تحمّل موزوناً تقليدياً متراكماً لأجيال كثيرة

فالعادات، والتقاليد وطُروف عائلة (الطُروف) لم تسمح بإعلان زواج راشد عيسى الطُروف الكويتي من جوزاين مهندوزا الفلبينية.

وهذه العادات أيضاً كانت عائشاً في زواج غسان الذي ينتمي إلى فئة الـ «بدون» في الكويت من همد عيسى الطُروف، وعلى الرغم من عمله في مجال إنساني وحقوقى ومراهقته ومدافعتها عن حقوق الناس المظلومين فيها، لم تستطع أن تكون مدافعة مطلقاً، أي لم تستطع أن تتحول الحقيقة كما

يحدث نفسه ياليتهم كانوا ينادوني في الفلبين، الفلبيني، وفي الكويت العربي، لاحتمال المشكلة

جوزية، ولد لأب كويتي (راشد عيسى الطُروف)، وأم فلبينية (جوزاين مهندوزا)، التي كانت تعمل خادمة في بيت الطُروف، لعائلته الكويتية التقليدية، من طريق العائلتين مستكشف تاريخ الفلبين والكويت، فالعروج بالسيرة إلى البحث في أسماء وتواريخ العائلتين يقود الروائي في الوقت نفسه إلى سرد أحداث وحكايات تعكس القارئ أجراء مهمة من تاريخ الكويت، والفلبين معاً، كما يقدم الروائي حدثاً وإنشكابات ومشاكل مهمة سواء في الفلبين أم الكويت.

هو يعرض حياة أماس شامت الأقدار أن يكون أب لهم كويتيين وأمهاتهم فلبينيات، مما يصيرهم وما حكايتهم والرواية هي سرد لسيرة حياة جوزية - عيسى ابن الأب كويتي والأم الفلبينية، يبرز في الرواية، فيمدح إلى قصة ومشكلة الـ «بدون»، في الكويت من خلال شخصية عيسى، صديق راشد الطُروف الذي يصبح صديقاً لأبيه جوزية - عيسى، ويصبح صلة الوصل بين جوزية وبلده الكويت، يكون الجسر الذي يوصل بين جوزية والكويت وفي النهاية يكون المودع والمربط لجوزية للفسر إلى فلبين.

يقدم الروائي من خلال شخصية البطل ومن حوله قصصاً مهمة، تهم الإنس في مجتمعات، هناك مشاكل جديدة في هذا العصر، هذه المشاكل نشأت من خلال حياة

عند نفسها، فكانت صريحة لهذه المشكلة الحنفية التي طالبت وإلّا، ولعلها، وانعكس على مصير حياة هند أيضاً، فكانت سبب رئيس في عدم حصول زوجها من غنى صديق أخيها الشهيد راشد عيسى الطروف لأنه من الأبدون.

الشهيد راشد عيسى الطروف هو علامة في تاريخ الكويت، صعبة من صعب المرو العراقي للكويت، ناشئ من أجل الكويت من أجل تحريرها واستقلالها، اعتقل على يد القوات العراقية، أخذته القوات العراقية إلى العراق، بعدها أكتشفت مصيره في مشيرة جماعية في كركلاء العراقية. استقبلت الكويت رفاته، ريس العلم الوطني وفات الشهيد راشد عيسى الطروف، بكته الأمهات، والأهل، والأطفال، بكته الكويت أمه العظيمة.

لمادا الهابت تكون حريه في كثير من الأحيان.

يعني هوزيه في طفولته، وفي شبابه، وفي الفلبين في قريته وفي مانيلا هاضمة الفلبين يمسك ويكسح من أجل مستقبله وعائلته، ثم ينتقل إلى الكويت وتسمى معمره هل المدة جزء من حبات، معم ولكن ليس بهذه الصيغة، سني يتحول فيهب الإنس إلى ككرة تتدافه الأرجل، ويصيح القرد عجيبه يصغون معها ما يشاؤون مع هذا هو غير مقبول من زبائن اجتماعية عديده، انها معصاة لأساس والأولس هملاً الرواي تعرض معصاة انمر. والوص والعلاقة بينهم

استطاعت ان تبدي وتصريح بانصاف لواقع الحقائق، أي لم تكن مع تجسيس جميع البشر، استشه لذلك مثل حيلته الانتدبيه وعدم قدرته على مواجهه الحقيقه الأ بسبه بسيله. يص كذنت سبب في عدم رواجها من غسان، لأنه من الأبدون، ولأنها من عائلة الطروف. لتقويته التقليدية الأمهية والأهيلة.

كذنت هند حقوقه تعمل في مجال الحقوق ولم تستطع أن تكال حقوقها بفسها، بسبب العادات والتقاليد، وبسبب عدم موافقة والته مانا ضهمة على رواجها من غسان، لأن هناك مواقف ومأسي اجتماعية وقانونية، ستحصل للأسرة إلى حصل هذا الزواج، نظراً المجتمع والجيران، كلام الناس، أي الرقابة الاجتماعية أولاً، ثم الوضع القانوني، حتى فوات الدولة صعبة وصيلة في هذا المنحى، ضالواد غنى سبهمون من الجنسية الكويتية لأن والدهم لا يحمل الجنسية الكويتية على الرغم من ولادتهم في الكويت وحيلته ومعيشته التي فسادها في الكويت وحبه وإخلاصه لهذا الوطن الذي نعيش فيه

لم تستطع هند أن تكون حرة بقوة وصرامة، وافقت على حقوق نسبية من البدون ولكنهم لم تستطع أن تتادي بتجسس جميع البشر، لذلك أخفقت حملتها الانتدبيه في بدء الامتحان صعب سألته امرأة جالسة هل أنت مع تجسس جميع البدون بدون استثناء؟، ثم تستطع أن تقول نعم، قالت لا، فكذنت الـ (لا) بدء الاخفق الذي أنهى حملته الانتدبيه.

الإسباني وكذلك هي ميرلا وهي مريخ من اب أوربي هم فليبيبة عشب لغفر مثل وحنه الملبس استمرت معه معه القهر والنمر والتبديبة حلتها حورية عيسى الذي حمل أيضاً أصولاً عريضة ككوتيتية وعسى نتيجة ذلك، لكن كانت الفليبي هي الأم الرؤوم التي جمعت الكل في ظل القفر الذي يجمع الأهل والأحبة وكانت خاتمة الرواية في الفليبي.

وكان القفر أكثر حنفاً وعملاً، إذ لم يشفع ليرلا وجوزيه الدماء الأوربية والعربية، التي سارت في جسدتهما، وكانت سبباً آخر للمعاناة التي تستمر مع الإنسان، وكانت معصاة الإنسانية تتبدى في أشكال مختلفة عبثاً للمصور.

المناسي والأحزان توافقت وتداولت في حياة شخصيات الرواية ليبل يعقبه بهار، وهكذا، حملوا الأحزان معهم إلى القبور مثل ميمدورا ومه، أيسع تشوليع، ولستمرت الأحزان معهم يصعد في منساة وشخصية وجه نريس، خو حورية من مه وروح والدته اليبيرنو بس الحزن الأبي يسمو ويرك تأثيراً حياً ومباشراً في حيوات شخصيات الرواية.

✽ الملصوق شيبك ككبير يستعمل تمديد
الأسماك الصغيرة في البحر

الاعتراب، والانتشاء، والفضياع، والتشرد، والقهر، والظلم، والمعدة والركن مع المجهول، الحروب، إلى أبعد من المجهول إلى المجهول من الظلم إلى الظلم من الظلام إلى الظلام.

تنتهي الرواية بمشهدية جميلة، مبراة ككرة قدم بين مستعبد الفليبين ومستعبد الكوييت، الحياة مبراة، يكون مسروراً بالتبادل فكلما المستعبد يخلصه وهم وطنه الأب والأم، الفليبين والكوييت، يتفرغ لمشاهدة وجه مسيره المظلم في نومه بين ذراعي أمه، أوبه الموص في عيني أديان العازقة في الفراغ، يوليو 2011 مديلا

أديان هو أخوه من أب فليبي تزوجته الأم في الفليبين وقع في مساقية الماء، وانطلق الأكسجين عنه، تحول إلى إنسان آخر، فقد عقله، لكنه بقي أمام الأسرة جرماً من مشهية الحر التي لا تنتهي، مسيره هو ابنه من ابنة خالته أيدا، ميرلا، ذات الأب المجهول، الأوربي على الأغلب في علامتها وشكلها الجميل أحبها جوزيه، وعاد إليها في الفليبين، بعد معاناة ومشاكل لا تنتهي، كانت ميرلا دلالة وألماً على هيو الأوربيين إلى الفليبين، وهناك حالات كثيرة، وهناك فتيات فليبيتات آباء أوربيين من خلال توأميل الشعوب، ولهم اسم من خلال صفتهم وأصلهم.

انتهى الاستعمار التقليدي وأبى إلا أن يترك أثره في الدول التي دخلها، قضى اسم الفليبين هو ذو أصل أوربي، فليبيبة الملك.

آلية السرد في رواية "أنين القصب" للروائي حسن حميد

د ياسين فاعور*

"أنين القصب" الرواية السادسة للقاص والروائي حسن حميد، صدرت عن وزارة الثقافة عام (2013)، ضمن روايات فلسطينية رقم (3) تقع في عشرين وأربع وخمسين صفحة، أهداها الأديب إلى "أستاذه الراحل رشاد أبو شاور" (ص: 5)، فذم لها الناقد فيصل دراج "بمثابة تقديم محروء" (ص: 127)، وقدم لها الروائي د. حسن حميد بـ "استهلال..." (ص: 143) أما د. فيصل دراج فيعزّم قائلاً: "إنّ كتاباً فلسطينيين يتابعون صياغة رواياتهم بأشكال مختلفة، ومن هؤلاء حسن حميد الذي ينسج بالآداب والمناورة، وينسج أكثر بالاجتهاد الكمي الذي يجعله يكتب رواية جديدة، وهو يستأنف رواية سابقة، محاذراً الوقوع في تراكم كمي لا جديد فيه" (ص: 7).

جماعية يتوسّل حكايات متراصة تتسلسل ليسرّ لتخفيف دواصمها، أو بفعل، والروائي حين اختد هذه، بل لحكايات ومهندس لب يرأسها ويربط بينها ويحوّل الأشكال الحكاية المجزأة إلى

ويصيف هذه الرواية (أنين القصب) به على التجديد والمبره، تطوي على حكيه فلسطينيه حركه روايات مديقه وتدهج بالحكيه الى حق جديد، كأنه في هذه الروايه تتويج حميد لمسر حسن حميد ضلّه، والروائي حين يسعى إليه، دائمة

* أستاذ، أستاذ زائر، باحث فلسطيني، معلم في سورية

لهذا جعلت من تلك السيرة الداتية كتدلاً لا فضل لي فيه سوى أنني رفعتها إلى الضوء، ليكون شهادة لأولئك الذين دافعوا عن معكيتهم، وحيثاتهم، وتسايرتهم، دفنهم، القتل، وقد جفت الأنهار، ورائت الضلال، وغابت العلور، ولطفات الحياة (ص 14)

ولا تقنية الحاشية (الترجمة) التي اعتمدها الروائي بقول "كأن تقنية الحاشية التي تعقبها حاشية أخرى، تعبير عن تكافؤ الحكاية المبردة، والحكاية الجماعية الضخمة ذلك أن الراوي يسرد ما رواه سيره، ويكتب حواشيه المتلاحقة من حكايات ممتدة، ككأن لو كان شخصية جملة من بين الشخصيات العكسرة التي روى أقدارها" (ص 12).

شكلت هذه السيرة الداتية مادة رواية "تبن القصب"، ويمكن القول أن كل سيرة داتية هي بمثابة فصل ينضم إلى ما يليه في ترتيب سردي شلطي وممصل، يكمل الفكرة الرئيسة التي تتجسد في رسم صورة المكان داخل فلسطين وخارجها قبل النكبة وبمدها، ولا رسم صورة الأسبان القسطنطيني، وهذا لأرضه، متمسكاً بحقه، متفانياً في الدفاع عنها، وعن وجوده فيها، ومصمماً على استرجعتها وتحريرها مهم حال الزمن.

جاءت الرواية على شكل فصل مبردة باسماء شخصوس الرواية، واسماء الأمكن، والبلدات، والأحداث قبل النكبة وبمده، أن كل فصل يكمل المصخرة الرئيسة التي تتجسد في رسم معالم المنطقة

شكل روائي يتحدث عن نفسه ويحدث غيره في "ن (ص 7)

ويضيف يكتب حسن حميد نصاً مردوجاً، نحن القسطنطيني الذي كان في قسطنطين راحلة، ونحن الإنسان المصنوع الذي يستقي من الحكاية للقدوة أجمل ما فيه، ويحفظ من الحر الذي كان يعطر لا يضيح (ص 8).

وأنا استهلال (الروائي) حسن حميد (ص 13-14) فيقول، هذا كتاب من كتب لا فصل لي فيه ولا يد، كتب أشبه بالسيرة الداتية لأناس عاشوا الأحداث، وعذبوا، ووقفوا على معانيها ومعانيها سيرة داتية لشخصيات اتعبتها الحياة، وهزتها الظروف، وفلمتها المصائر (ص 13)

ويضيف "سيرة داتية، استمرقتي، وأنا أرى الأثم يصير بحيراتي من الدمع، فحاولت أن اصقلني بها، ما يزيد الأزمة والأمسنة، والفاس، والصبر، والأحلام" (ص 13، 14)

ويصرح بقوله "أعترف أنني انجذرت إلى المضم، والمستكون معه، والمستعمل، وإلى علم لينتويح والاسطوره كثر من حيدر ليظهر العبدى ومع ذلك لم أقدم سوى مهمات الرواء التي لم قو على جعلها كلاماً، وذلك لقماهتي بأن الأشجار هي الامتداد القليمي لحدودها البعيدة لغور، والأخفاء (ص 14)

ويوضح ليس بالامكن نشر السيرة الداتية كلها على الرغم من أهميتها، ونفى تماميلها، ككي لا تمق الجراح أكثر.

وحتم فصل "الدير مرة أخرى" مأخوذة
شعبية

انفتح في الكبر وحجم الفناء

وخلف الجدار ينادي الجدار

اسعد يا خبي وهل الدار

بضيلك لو رجا - لو زل نص: 210).

حكم بوشق فصل ليأتي القمير باعنية
شعبية يرددتها شباب القرى الذين لم يعرفوا
الزواج متكسرين، ومن خلفهم حشد من
مَنل الغربة

أم الفوت غيئنا

حل الكيس وأعطينا

عليك في جوهانة

وقنيمتي بردانة

وسقف البيت وأطي

والله مع الصاملي

♦♦♦♦

أم الفوت غيئنا

حل الكيس وأعطينا

اللي تمطي بالقريال

يمسح أبناها خيال

واللي تمطي بالخنخل

يمسح أبناها يخنخل

(ص: 82)

وفي الصفحة الثالثة من فصل "في سوي
الحالصة صورة سطورية مجلس مجموع

أولاً، وفي رسم الشخصية اليهودية
وعطرسيتها بالحدق والقتل والدم، والتي
تجعل من حياة الإنسان الفلسطيني في أرضه
ووطنه جهنماً لا يعلق ذنباً، وفي مقابل ذلك
رسم شخصية الفلسطيني التي تنصف
بالتعدي، والشجاعة، والإصرار، والتشبث
بالأرض، والالتصاق بها، والتضحية في
سبيل تحريرها، هذا الإصرار، وهذه
التضحية اللذان يتعاضدان يوماً بعد يوم ثالثاً

جاءت الرواية على شكل فصول
ممنوعة بلغت اثنين وعشرين فصلاً حكم
أسلم، متناوبة في عدد صفحاتها، أولها
موت شنيوي لا وجاء في أربعة وعشرين
صفحة، وأقصروا "الخروج من
الشماسة"، لا و"الأحرار سامان"، لا وجاء
كل منهما في خمس صفحات، وذيل كل
فصل بمصطلح (الحشية) الأولى والثانية
والثالثة، أما هذا الفصلان "حطبة ددي
و موت شنيوي فقد جاء فصل منهم بحصة
حوالي وذيل كل فصل من المصطلح الآتية
بمصطلح ذي تدويل جاء بترقيم ثلاثه (ول
وثب وذاث) في سوق الحليصة، الراهب
عطيا شنيوي وددي حطبة ددي،
لرحيل الى "مريكة"، الخوف من الدير
بمودة بن مريكة شنيوي الملاك دروب
الحرر وحده بترقيم ربعة في المصطلح
ربيعه رواج ددي موت شنيوي وكس
تدويل الرابع في فصل موت شنيوي "مصوان
مدييل حمر وجاءت المصطلح الآتية
"العباسية الحمر رواج ددي، الدير مرة
ثانية متحررة من هذا المصطلح

وانتقلت لتشمل منطقة اللجوء في سوريا
مطلقة بببلا
وأن الروائي حسن محمد وثق معلوماته ،
وبدأ جهوداً جثرة في جمعها ، واصطلى
مبها ما يؤيد الأزمة والأمسكة والناس
والصبر (ص 13).

و أن شخصاً زوايه يروون أحداث
الرواية ابتداء من زمن الاستقرار كما قبل
بكتابة فلسطين مروراً بمرحلة الاستعمار
البريطاني وواجبه في القامه الدوله
الصهيونية وانتهى بالقطيع التي شرذمت
الانيسر الفلسطيني ممثلاً بـسبب هذه
المنطقه وأن الهوامش، والحواشي،
والاستراحت ليست وسئل توضيح، وإن
بدت كذلك، وإنما هي أحداث عيشها رواة
الرواية بتدريج لهذه الأحداث زادت من
حبصه السرد وتصويره

وعنوان الرواية "أنبياء القصب" المؤلف من
كلمات مصاص ومصاص إليه ، والذي يتيح
للقارئ فرصة اقتراض الكلمة الأولى "أنبياء"
خبراً لمبدأ محمود الصمير هو ، أو خبر
لأن المعروفة مع اسمها "إنه" تخيلاً لمصوت
"أنبياء" الحزين الذي يدفعه مشاهير
للمستمع، ويهز عواطفه الإنسانية. وقد
وردت "أنبياء القصب" في ثلاث مناطق في
الرواية، الأولى في الحاشية الثالثة، في
الصورة التي يرسمها لأهل القرية "يهبط
الفجر إلى القرية، يشعلون النار، ويمطفون
ببوت القرية في قرح الدفوف، وعبره على
الربيع، يتشوق أغنية المبركة مدلوسم
الجديد" (ص 210)

من النساء، وقد تحلق حول واحدة منهن.
ثم يدبها يستسلم حقيقي، وتقوم امرأ
سعيه بجزءات تشق بعدد بتخفيف
الأمانيح، وظاهر المكسب بالرسوم، ترسم
مباتات وأرسلوا وطسوراً مختلف ومجس
لنجوم ومن حول النساء يهرجن

حكيت ليدي ولا حكيت أمليكي
يا محلا الثومة بعضين مراني
شعرك قصانيص نصب بطرية الصلاني
ريحان يا الشترتي خسران يا الهاني
يا علي يا علي يا شكني ليليككم
يا محلا الثومة بلية ملايككم
ولله لايككي ولليكي الصبر على كلامي
علي فزالي شرد ما وثج شعوري
يا يما يا يما شكني على الفاطر
والله أنا ضلك ونكرك من الصبح خاطر
(ص: 17)

وإذا ما انتهت المرأة المميمة من الرسوم
على كفي الفتاة تبدأ بالرسم على قدميها
ويتنرد فصل "ريجة" بمصطلح
"استراحت" ص 31 وكذلك فصل "في سوق
الخالصة" بمصطلح "عاش أول" (ص 26).
وم يميز هذه الرواية من غيرها من
الروايات الأخرى التي حدث حلوها، هو أن
فصول الرواية صوتت بأسماء شفوصها، أو
الأمانيح، أو الأحداث، وأن كل فصل من
فصولها قصة، وهذه القصص تكاملت قيم
ببها، فكتابت رواية الإنسان الفلسطيني في
مطلفه محددة بالخص "منطقة الأعوار".

وممكن، يروون أخبارهم، ويحكيون عيرهم
 في أن. **الراهب غطاس** (في سوق الخالصة)
 يبدأ الراوي مبراً عن دهشته لما يرى في هذا
 السوق من عجائب ومشاهد، ويقدم صورة
 عجائبة أقصده هي السوق: أم أن ما أراه
 هو ممكن للخرافة والسحر؟ (ص 15)،
 ويقدم لنا صورة جميلة للدير والبلدة
 وسكنها، وأسلوب حياتهم وميشتهم. وما
 يجمع بالخالصة من طبيعة ساحرة.

ويشاع الراوي (الروائي) تقديم غطاس
 الذي (لم يعرف أبداً إلى أي أسرة ينتمي
 سوى أسرة المهتم أولاً، ثم أسرة الدير ثاني،
 ون ربيعة المرأة الجميلة). (ص 31)
 جاءت به قسلاً صميراً إلى الدير، دفعت به
 إلى حصن إحدى الراهبات، كتب دفعت
 ملبساً كبيراً من المال، وقالت: أرجو أن
 تقبلوني أمّا له. سألتني إليه كلاماً صنعت
 الطرود، وسمته غطاس وعادت إلى قريته
 المرح (ص 31).

كما يشاع التعريف بـ ربيعة هذه
 ذهبت بها أمها إلى بيت خالتها وثمة في قرية
 (العقيلة) وربيعة هذه سملت العربية بوالديها
 في (وادي الموت)، وقضوا جميعاً مع سائق
 العربية، وبذلك مسرت ربيعة وحيدة
 (ص 33)، وفي قرية (العقيلة) تفرغت إلى
 لرشيدة، وأحببت ككل مهبط الأخرى،
 وأنشئت إليها

عادت ربيعة إلى بيت خالتها، وفي قلبها
 جمره الحب التي استكتوت بها، بعدما
 انشغلت روحها وصحبت بـ (دموش) الذي
 فتن بها، ويصنرها بجمالها الأنثوي الساحر،

والثانية: في تدليل أول وأخير في الليل
 لم يكتس من رافيق لهم في رحلتهم الممتدة
 سوى **حبيب القصص** الذي أحاط بالنهر...
 جميعاً راح يتدلى ويشتد كلاماً اقتربوا من
 جسر بنات بمقوب (ص 215)، **والثالث:**
 ونحن تحملوا الجسر، وأصبحوا في الطرف
 الشرقي، صار الحفيم أنصت لقصصه يهكي
 في ليل طويل حزين، بشراً أحبهم، وأحبوا
 (ص 215)

وعبر بين الفصول التي انتهت بمفطتين
 متتاليتين وشاربي معجب (ص 22)، وصرحه يـ
 لهي التي تنصرفت ثلاث مرّات في الرواية
 ابتد به الفصل الأول في سوق
 الخالصة لا يالهي هذه هي السوق؟
 أم أن ما أراه هو ممكن للخرافة والسحر؟
 (ص 15)، وابتدأت بها الحنشة الأولى من
 فصل ثروب الحر، **بدا الصبح** بنت
 الأخيار، والأحداث أشبه بالأحراج اليومية.
 فقد تراخت قبضة الانكسار، وقويت قبضة
 اليهود (ص 199).

وفي المرة الثالثة عندما قتل الثور في
 ذلك اليوم عرفت أن الحرب وقعت من
 جديد، **يا إلهي** نكأنا على موعد منها ككل
 عشر سنوات (ص 220)، وهوان الرواية
 "سبب القصص"، ولوحة الصلاف، كلها
 عتبات تمرى القارئ لا ترتفعها، والولوج في
 عالمها، ليطوف به مهندس الرواية في سهل
 مرجع يمي عامر، وفي طوافه يتولى رواية مهرة
 ينقلون الصورة (الرسم بالكلمات)، راي
 عازف هو (الروائي) يروي مصمير العشب...
 ورواة متعددون يتنوبون الأدوار في كل موقع

التي تربيه بامتدادها وعليراتها رشاقتها،
وجمال ريشها، وفاتة صاحب كفايت
كذلك كثيراً ما تلاقه. فتعكفي عنه
وسؤس وحدته وتزأث بيتهام اشترك
وتطلب منه أن يمسلا إلى النهاية السعيدة،
والشباب يتحليل عليها، يقول لها لبي يمه
تجربة أمه في الحياة مع أي امرأة أبداً
(ص 46)

والراغب عطاشاً يروي واقع والده
ووالدته "كنا يحيان بلا شك، أبي يهبط
امرء خرى غير أمي، وأمي تحب رجلاً آخر
غيري. حكيت أعرف هذا. ولكن لا أقف
على التفصيل، حين أقف في زاوية أبي،
واتشر إلى أمي وما تقعله، أوافق على كل
ما يقوم به، وأحسن أن من حق أن يبني حياة
أخرى لأجله كي لا يملق فجأة. ويموت"
(ص 50)

وحين أقف في زاوية أمي وأملر إلى أبي
وأعرف أفعاله أحسن أنه وحش، مجرد
وحش، لا عواطف لديه، ولا مشاعر. قلعة
صخر تتحرك ببطء، وتنبكلم ببطء،
تستجيب ببطء، وترفض ببطء، قلعة صخر
لا حراك لب، ولا دروب نفسي إليها"
(ص 51)

ويضيف "بل إنني استغرب الآن،
وتعجب، وقد رحل والدي، كيف أن المال
الكثير، والرزق الكثير، ومظاهر السي،
وبحيوة الميش ككل، لم تساعد على خلق
حياة مشرقة بينهما" (ص 51).

والراغب عطاشاً يروي قصة حبه للراغبة
هبلاته وشدة تأثيرها عليه "هبلاته هي التي

وصفني ما كفت في لقاء داعمها لدمعوش.
اللذة الذي يجمعه الحمل والفرار، وولادة
عطاش الذي أودعته الدبر، وكانت رشيدة
برفتها.

وجلسة اعتراف ربيعة للراغب عطاش،
وهذه والذي ربيعة الذي أعقبه وفاة دمعوش
بعد ذلك، وسوء حالة ربيعة هاشتتت رشيدة
أن ربيعة تتيب عن الوهي لكي تريح نفسها
عن الأحرار والألم، وضوء الحياة، فرصيت
بالميش قريه، وكناهم نالمة، وعف قليل
سستهي مع يهوس التهار" (ص 42)،
وعيب عطاش وفشل رشيدة في المشور
عليه، وكفل ما عرفته أن عطاش التحق
بشائمة الثياب" (ص 42).

يستطرد الراغب عطاشاً السرد كهي
جاء دير الشماعسة برفقة سيده هوانس،
هذا الدير الذي لو وقفت امامه فستري
البهيرة، والنهر، ومدينة صفد، ستعرف لو
مدرت زراعيلك، أنك قادر على أن تقفل
يديك في ماء البهيرة، أو نك متلامس امية
صفد، ستشعر، وهذا رأيك أنك تعيش في
مركبة معلقة في الفضاء، وليس في دير
ثبت على الأرض (ص 55).

وهوانس يروي، يشرح للراغب عطاش
قصة شاي وشايه تحباً إلى أن ذاع صيتهما،
كان مؤمكين للزواج، ثم يكس لدى أي
منهم ما يمنع الزواج من الآخر (ص 46)،
ويقدم هوانس رأياً "الفتيت ي عطاش عموماً،
أشبه بذاث العليور، فالمصنوعة هي التي
تؤكث للعش، وهي التي تجلور دكرها، هي
التي تلطمه، وهي التي تدور حوله، وهي

البشر - الشيخ يبحث ، والرابع يحقق في
مسيره . وتكشف دندى القمر بأنه ذهب إلى
بيت جيهل ليشتري لها أساور من فضة
تحقيقاً لما دأه في حلمه بأنها كانت
تحشش بأساور المعص (ص 76) ، وتروى
الشكوك بعودته بعد شهر ومعه أساور
المعص

ويوجد الراوي (الروائي) مرة أخرى
يطوف أرجاء الشماصة ليقدّم لنا (قصر
عملرة) الخرب . وهو قصر قديم من أيام
الأيوبيين لسيدة أيوبية اسمها (عملرة) ،
وبالقرب من مزار ديني لأحد الأولياء
الصالحين اسمه (أبو الریش) (ص 80) ،
ومن خلال الزيارة يقدّم لنا أسطورة مقسوس
النسوة في لوالي القمر كبس النسوة ، وتنادي
نساء كل قرية أو مدينة على حدة ، ورمي
كفهمات من الرمل في قاع المغاضة لتعلمية
مُبتقنها الصغرى الرافضة ، والفرول إلى الماء
متشبكت الأيدي بعد أن تركن مسرور
الملح . وجرى النضج البري على صفة النهر
(ص 81.80)

وفي الحاشية الأولى (ص 81) يقدّم
مقسوس شباب القري الذين لم يهرؤ
الزواج ، وفي مقدمتهم يسير أشال ، ويسير
يديهم 'كبس الحيش المربعة ومن ورائهم
حشد من ضلّ القرية بقرعون ، ويصحوون
ويصوون

أم الفوت غمينا

حلى الكيس واعطينا

(ص: 81 - 82)

أكدت لي أن المرأة إذا ما نبت رجل في
راسها ، فإنها تفلده حتى يقع في شراطقه.
دون أن تصرف اليأس أو الاستسلام
(ص: 56) . وصار فهم الدير يحبهما ، فبارك
ذلك ، وخرج من الدير لأجلها ، وخرجت هي
من الدير لأجله ، وما لبثت أن تركته فقد
كانت تحب رجلاً آخر اسمه رباح

وتوالى المحدث على عطلها ، هيلامه
عادت للدير وخدمت فيه ست سنوات ، ثم
توفيت ، وفقت في الدير . والرئيس هم
غواية الدير فقد كانتوا راهبات يلبس زي
الرهبان ، ولا أخبار عن قريه الشماصة
كبرى القري المحيطة بالدير سوى قصة حب
سيفة تجمع بين اثنين شاب وشابة اسمهما
شتوي ، ونسدي (ص 63) . قصة الحب
الأسطورية ، موضوع الرواية ، فقد أحبها
بجور ، وأحبته بجنون أيضاً (ص 65) .
وقرب الأبقار ، وبين أوجليهما اطرخ الاثنين
مجاورة فوق ككومة من الشئ ، وغيب في
ككلام ، وعتاب ، وهمس ، وشوشات ،
ولس ، وأحلام . غير حافظين بمركبة الأبقار
ولا بالروائح ، ولا بأكوام السروث . بل لم
يشعرا بالبرد (ص 67)

قصة الحب التي شملت الرابع عطفا
"كست اعرف أنني أرمقت نفسي ودمرتني
أيضاً ، وأنا أحاول حلّ مشكلة شتوي
ونسدي (ص 64) ، كما شملت الشيخ
المصباحي ، وأصبحت أحاديث أهل القرية
وما يجاورها ، قصة الحب التي شملت الشيخ
المصباحي في البحث عن بطلها شتوي
الذي فقد فجأة ، وأُشيع بأنه قتل ، وألقي في

تجسير (البوسطة) برصابه، أو لكناهن يقابل اختيار الموت بالقبول على الحياة، ومضى نحو الكوروم وقد بدأ أصحابها بملاحقته. ليترك الأمر له فتدأ مهدوءاً - يا من سمع من يترك الأمر له فتدأ مهدوءاً - يا سمعان، شتيوي معجب، ومطالب فريد، وهو عفيف، وابن ناس، تماماً مثلكم هي، ليترك، ووجهه يا سمعان، وأدغ لهما بالخير (ص 89).

وتتقل مع الشيخ الصباحي من قرية إلى أخرى مواسمها الناس الذين دخلوا مواسمهم بعد حدث (البوسطة)، واستمع إلى أقوال الناس المتجمعة على أن الحال باتت لا تطلق، وأن لا سبيل منهم سوى الوجه (ص 71).

في الحاشية الرابعة (ص 95) كانت المفاجأة الأولى بموافقة سمعان على حبيب ابنته دندي. ومطلب مهر - ملي هذه التجره - ذهباً (ص 99)، وللمفاجأة الثانية موافقة شتيوي على طلب سمعان والد دندي بصرح شديد، ووصف شتيوي سمعان بالحكيم، فهو لم يطلب الذهب مهراً لدندي إلا لأنها ذهب (ص 99).

وأم دندي ودورها في تعليم الجو، وإختيار والد دندي بأساور الفضة التي جلبها شتيوي من بنت جيبيل بعد أن قصي سمع أو قل من جل أن يحصل على الأساور، وملي جرة ذهباً يحتاج إلى زمن طويل، إلى صمره صكفه، وبذلك يتخلص من الحطب (ص 100).

ويأتي التدويل الأخير (ص 101)، ليروي الحكام ما حدث من تطورات - فكانت الأيام

وطبخ الطعام، وأصله شهية بالمة - ورشق الماء (ص 82).

وفي الحاشية الثنية (ص 82-83) وفي ليلي الحريم التي يكون فيها القمر بديراً تخرج نساء القرية ومبديع إلى النهر - وفي أيديهن أصابع الشمع، وأعواد البطور، وقطع الخشب المرققة، وقرب النهر يتسملن أعواد البطور، فتسالي السروج الدقية. هبدو النهر في تلك أشبه بمرأة طويلة جداً تتلأل فوق مصفحتي الشموع قبل الهجوم (ص 83).

وفي الحاشية الثالثة (ص 83-84)، وفي الليالي التي يكون فيها القمر بديراً، تكون المرأة الحامل معطوبة، وصاحبة بركة وحظوة إلى هي ولدت في إحدى هذه الليالي، وجميع المواليد الذكور يسمون (بديراً)، وجميع المواليد الإناث يسمون (بدرية)، ويرافق ذلك وضع خراف من الفضة في أنوف الإناث وعن صغيرات، وضرب وشم على شكل أسوار على راس اليد اليسرى لكل من الذكور حين يصبحون في العاشرة (ص 83).

وفي تدويل أول وأخير (ص 84) حضور شتيوي قرب النهر، وأمهاته في لقاء نددي ونحبه، تشير معهم (ص 84).

الراهب علكيا يصادد الروي من جديد في فصل خطبة نددي - ليروي مسألة شتيوي ومساوئه بالجملة في حراثة الأرض، وربط دندي وجرها وراء الحراثة، والتسوة اللواتي لا يحقلن به - حيث في الأمس من

وكان الراسب عليه قد نبه الشيخ المصباحي لعدم صنع الأسلحة في المسجد لأن دراسة الإنكليز ثم تراخ حرمه الديار والكنايس في الكثير من القرى، وقد حوّل فيكسرة وضع البنادق داخل المسجد (ص: 109). يعود بعد ذلك الترواقي (الراوي المرفق) بتابع الروي، فيروي عمل شتوي في بنت جبيل بعد رجل اسمه عباس من آل بيهسون، كان قد خبره سابقاً، وسرّ بمودته، وإقامة شتوي في عرفة بممرل المعوز أم رشا وبنته العانس نعيمة، وهناك صار شتوي فرداً من أهل البيت فكان رجل البيت بامتياز، وزوج نعيمة من أحد شوار الجليل، واسمه أبو عبدة (لا مهر .. ولا عرس - ولا ناس" (ص: 116).

تالت الأحداث، ترك شتوي عمله في مصددة عباس، وعمل في بيارات البرتقال، وهناك جمعت الأقدار بلقاء تشبه دندي في الطول، والوجه، واللون، وتختلف عنها في الصوت والصحكة، ولكن شتوي ظلّ لا يترى من النظر إليها (ص: 116-117)، وبقي شتوي وميمسة في ممرل أم رشا، وسلمت نعيمة الذهب إلى شتوي، ولكن سرعان ما صرّق، وقتلت نعيمة دفاعاً عن الذهب وعن نفسها، وفُعل الطمل وحيداً وضعه شتوي ضد امرأة فقدت رصمها، وذهب إلى صيدا، إلى المرفأ، عالم البواخر ويتولّى شتوي الروي بدوره، فحزرت الرحيل في واحدة من البواخر، إلى أيسر لست أدري (ص: 120).

صارت بالأحرار، والموت، والقتل، والأحبار الموجهة، فقد كثرت (الكنايس) من حولها، وتجاوَس الإنكليز واليهود أكثر، راحوا يدممون الديار من حين وآخر بعد أن استباحوا القرى، وبعد أن قنقوا مراراً المراقبة فوق السلال (ص: 101)، ولا أخبر عن شتوي، ولا أجوبة أسئلة تشبه بالأجرام التي لا تكلم عن البرنن الحزين (ص: 101)، وزاد في الطين يله بكثرة اعتداءات الإنكليز واليهود.

ويأتي بعد ذلك دور الشيخ المصباحي الذي كان في القدس شائياً عن الضمانه ليدلي بدلو، فقد كان يعرف سمعان حتى المعرفة، ويعرف شتوي وحاله، استعفي سمعان عندي، أقول له باختصار شديد، إنّ المشكلة أشبه باباب الملق و من منفتح لب سواء عنه ريشترتي استه و يشترتي شتوي بعد و س يتم هذا الا للمحكمة فالأفعال، والصرب، والتهديد، والوعيد، جميعها لن تقلل من حجم المشكلة (ص: 101).

كما يجتمع بالراسب عليها ويتداول مع الراي بقضية شتوي وبندي، ويدلي الراسب برأيه الزواج، ويرى في سمعان مندوباً مثلاً، لا مفتاح له (ص: 107).

وتتابع سرد الأحداث، زبر، الشتر أبو جلد، وطلب تحينه مجموعة من البنادق في القرية، والإنكليز يدايمون القرية بحثاً عن الثوار والأسلحة، ويعرفون، ويعبرون، ولم يفتروا على شيء.

المصائب المسيحية والإبشيرية تدريجاً وحراباً ونهجياً في هذه القرية. وكان الشيخ العباسي أول من عرف بما حدث، فقام وكثير، فتبته الرهبان في الدير، فآخبروا الراهب عطيا، الذي طالب من الرهبان أن يترعوا الأجراس ويبنوا القسري والمدن (ص: 126)، وكفى الشيخ العباسي الذي بلل الدمع لحبته هو من صلي على الجمع، وهو الذي ليكن الناس يدعاه الحزين (ص: 130).

ولما الشوار بما جاء العكبات، وصارت الجهة لا تطلق، فلا أحد آمن في اليهود، ولكان البلاد أصهبت بلغة للوت (ص: 130).

توفيت والدة ددي، وزوجت ددي من ذيب الأيوب بالافراء، وزوجت عذاب شقيقة ذيب الأيوب من والد ددي، فأصبحت حياة الأثير عذاب عذاب، وتوالت والد شتيوي، وصارت زوجته وحيدة (ص: 146)، ولم تستطع ددي المش مع ذيب، فقد كان رجلاً فلناً فملكتها والدها لبيتي على زوجته بعد أن أنجبت له طفلة سنها رانه (ص: 147).

والراهب عطيا يروي أخيراً الشوار تنجيب دورية إبشيرية، وإحراق السيرة، وقتل وجرح من فيها، وتحفي الثوار في ليس الرهيلي، والجريح في التايوت، والتوجه إلى قرية المرح (ص: 150)، وشيدة التي كانت تبحث عن عطيا ابن ربيعة هي التي مدبت نفسها لتذهب مع عطيا من أجل توصيل

عمل شتيوي في المرأ سنة أشهر أعمالاً شاقة، سآح فيها والقلمح التي عرفت رائحته، سنة أشهر عرفته بفتحها امرأة أشبه بصندوق جده مصق الجهات، لها وجه مستدير مملوئ باللحم، وشعر طويل مصقور، امرأة قوية ذات مهابة شديدة، لها سعلوة في المرأ، تدبر مقهى صغيراً، يتراده نبحره، وصيدو، تسك (ص: 121).

ويتبع شتيوي الردي شجسي فتعبه على الهجرة، وحديثي عن اليونان وتركيب وفرنسا وإيطاليا، وتوقفت ملياً عند أمريكا، وحككت عنها قصصاً أحسبها من الخيال، صوّرت أمريكا مكانها أسطورة الديب، وهرفت أنها تسمى الذهب إليها، ولم تجد بعد الرهيق، ولم أدر كيف وافقتها، وظلت أن أحلف فعلت، وقالت: "سأريك في البحر إن أخفست، سأحملك بأولادي وزوجي" (ص: 122).

ويتابع الروائي (الراوي المراف) التعريف بقرية الشمامنة، الحميم العتيق، ومملكة السعد، ومناصر الريون الثلاث، الحميم العتيق أشبه بالبرلس، فيه تدور الأخيار، وفيه تجمهر الأحلام، وتتمو الرغائب، وتضم الحكايات والشواريح، وتستاد السكريت، يديره صاحب الكهول، يداونه بالحديدي ولديه عمال وعلامات (ص: 132).

وتسارعت الأحداث، دمر الحمام وأراد تخنيق الانكسار بأن الصوت والألغام التي دمرت الحميم هي من هذا النوع ذاته الذي دمرت به بيوت قرية العيسية، وعالت

القنابل اليهودية للشوار قرب وادي الحمام
(ص 153)

وشتيوي ينادي الروي مرفقاً بفتيحة
فتيحة معلوق لا يعرف الميوس، أو الشومة،
فتيحة هي من يدلي في هذا النقص
الرحب، وفتيحة هي المعلوق الذي أجباً إليه
حين يلتهم وجه ندي، بقرينها أحكي،
وأشكو - وأتألم، وأحزن، وأشتاق،
ونكي هو اسبي حين تحسن علي قصص
لعشي الذين تسميهم بنجس (ص 157)
سرد قصه حينه، وترعها على حل يشبه
عموره زوجها، من مدينة يحكي اسمه نديم،
فجع بفقد زوجته في حريق النهم بيته،
فهاجر إلى مدينة بوسطن ليعيش بجوار
أخيه، دعاه إلى هناك ففطر عقله
(ص 161)، ونديم يحكي لها، فتسوي
الحبة من، وتبحث عن رفيق لها، روج على
الورق - لكي تدخل أمريكا ككاسرة، لا
ككاشرة، ولم يحكي أمامها سواي
(ص 161)

ويستلورد في تمريره فتيحة جعلتني أرى
العالم بعين جديدة ففحت لي افقا لم
أكن أحلم به، أعلمها أحسنت بانثي أشبهها
في أحلامها، فراحات تساعدني كي أمل
إلى حلمي في الزواج من ندي (ص 163)
وقرر السفر معها وهو الذي كان يردد
من أجل ندي تهو المصائب (ص 168)
ويستلورد مع هؤلاء النسوة تطلمت
لإنكليزية، صرحت أحكي كما يحكي،
ومع هؤلاء النسوة عرفت البيوت، فدخلت

اليها، عرفت منى الدفء والإعجاب،
وسحر المرأة وإعرااتها، إذا ما أرادت
رجلاً سمعته بندي يندحرج جمالي
وهذه عيني، وحرارة أصبعي وعيني
قلبي وسرعة استجاسي، وروعة شعري
الأسود، وشرايبي، ككن مجنونات بشاري
(ص 168/169)

كما يصف معادة نديم بفتيحة يحوم
حول مثل راعي الطفيسة، يهدد طفله
بأن يراعيه، ويغالبه طفله الذي سماه
ساحة على اسم أبيه، والذي يهدد أغلى
مدينة قدمتها له فتيحة (ص 169)

كما يروي أخير وفاة والده ووالدته،
أمسها قبرين، والبيت مفلق، ونددي
تزوجت وهشت، ولها ابنة عمرها سنوات
اسمها راي، وسمعت تزوج (ص 170)
وفتيحة تشد أزرها هذه لميت نهاية العالم
ما زال الناس يتعطلونك، بلادك وندي،
جهر نفسك للمودة، قبل فوات الأوان (ص
170)، وهديته إلى الشمامسة من طريقت
صيفاً مروراً بهت جيبي والخالصة، وزيارة
الدور لمقابلة الراهب عطية، وهناك يدا جاً
بوفاة الراهب عطية (ص 171).

ويصف لقاءه مع الشيخ المصباحي،
وحرف الشيخ من تفريغ القرية من الإنجليز
(ص 174)، ولقائه بسمين، الذي ابتسم،
وشح بخثره عن الذهب، وقال له ظلمتك
بشتيوي بدمحي (ص 176)، وتدارع
الأحداث، وفاة سمين، وزواج شتيوي من
نددي، والشيخ المصباحي هو الذي يشارك

على اقلاق راحه الحواجات في انكسيت
(ص 189) وكان يعمل ذلك انقداً بوالده
يونس، ومجموعه، ولم يخرج من سجنه إلى
الشيخ عيسى الطاهر الأسود خليفة
المسيحي.

ويروي شتوي ما حدثنا على جهاته
حدثت من الملاكين الكبير، ورفض
سماع أن يأخذ الذهب مهراً لختي، وغدا
ببتي مضافة للوجهاء والعرياء الذين يمرؤن
بالقرية (ص. 182)

ولأنه ذهب إلى القدس، والتقى بنفي من
عائلة الحسيني، وقابل رجلاً اسمه جمال
الحسيني، كان يشرف على حرب سياسي،
ومثل منه أن يعمل معه، وأن يكون ذراعاً
الأول في المنطقة، وأن يكون هنى صلة مع
أحد اسمه الخضراء في سفد (ص. 193).

وأنه اشترى معصرة الدبني، ومعمل
المسابون الملحق به، وممازرت له تجارات
قرية مع العديد من تجار القمح، والشحم،
وبنت جبل، وصيدا، وصور، وتمزق إلى
تجار من آل بيضون، وسرسق، والأسعد،
كانت لهم أراضي في الجليل (ص 193).

وممازرت له ثلاثة أولاد (كسدي،
ونجمان، وجلسر) وابنة وحيدة سماها
(فتية) (ص 193)

وأن اليهود قد هويت شوكتهم، وراحت
عمليتهم تتكاثر، وتعلم وراحم القس،
وحر ما قاموا به تجير محطة القطر في
قرية سمح (ص 194)

الرواح، وزيارة (أبو الريش)، وتبع كمش
كبيراً للفرار، وأميت كل من راته
(بالأخ)، ونقدي (بالولد)، وشتوي (بالولد)
(ص 177)

ويومد الروائي (الراوي المراهق) برواية
حدثا المطفه مبتدئاً بأخبار الشيخ
المسيحي، وتحصيله العلمي، وهو أول من
بني أهل القرية إلى ضرورة فتح مدرسة، وهو
الذي قرع درجيل العثمانيين، وحض أهل
القرية على مقاتلة الإنكليز حين جاءوا
(ص 185)، وتصادي شبان الشماصة
والقرى المحيطة بها للالتحاق بالثوار للأحد
بشار الشيخ المسيحي وزفافه الثوار، فمضوا
في غياب طويل (ص 185).

ويومد شتوي للروي واصف حال القرية
أحاطت القرية كبتيات جديدة لليهود،
صار لها أسماء عبرية، وأمثلة باليهود
الضد من أسياء العالم، وكادت أقرب
هذه الكبتيات كبتية كمش، ونجمة
المسيح، والجاهلية، كبتيات أشبه
بالكبتيات، ومعدلة بالأسلاك الشائكة
(ص 186).

وأن الشيخ المسيحي الذي مثل إلى
أهل القرية أن يتعلموا العبرية، وجاء درجيل
صراحي اسمه فراد داود يقن العبرية، وطلب
من شبان القرية أن يتعلموا العبرية
(ص 187)

ومقارعة اليهود، وأن أحد رعاة القرية
واسمه (عبد المجدد) هو الذي لم يعيش
صرب الحواجات، ولا سجنهم وصل يوم

تجسار الخالصة في الدفاع عن بلدتهم،
ولشهادة الشيخ عر الدين القسم في كمين
على طريق (عبد) في منطقة
جنين (ص 204). ويكف دندى حكما لم
تلك من قبل.

ريشة شتوي للدير بعد عهاب طويل
لسموأل الشيخ عبد الكريم الأسود عما قاله
الرجل اليهودي (جدهون) يقول إنه في
ككتنهم مكتوب بأننا سنخرج من أرضنا،
وأن الأرض ستعير لهم. وأنهم ورثها. وقد
خمنهم الله بها. ويقول إن عودة السيد
المسيح رهيبة في اجتماعهم كيهود في أرض
، وأن سيطرتهم على العالم رهيبة بتحقيق
علامات مهد، احتلال القدس، وهدم
المسجد الأقصى، وإقامة اليوكنل
مكنه (ص 206).

تسزعت الأحداث. إحراق اليهود نحي
من أحياء طبريا لإخراج أهلها، وأحاثهم بأن
اليهود ككنوا الذراع الأساسي لصلاح الدين
الأيوبي، وتعلقت احتفالات الملوود الأرمين.
وما يترتب عليها، كذلك لم يحتفل أهل
القرية بكنهه موسم البنادر بسبب حربهم
لقتل حارس البندر عيد الله الدهوك،
وقوافل المعجر لم تات القرية هذا الصيف،
لكنان الناس في حالة رهول وترقب لأمر
مستأتي هي حارج المألوف والمتطر
(ص 209)

لكنان ما يحدث... يحدث في الحلم
معرك في مدن فلسطين وفراها، لا حياة
الآن سوى حياة الحرب والجوف، ولا هواء

وعلى أثر ذلك، قدم الثوار بحرق ككنية
اليهود اسمها (مشمير) قرية من مينة
طبريا، عاشت فيها الد طوال الليل (ص
195)

ويوسمت مدرسه القرية، ونسب من
يشبه المهدي المشير، يدرس فيه
الانكليرية، وكان أستاذ الانكليرية
واسمه (عقل الله أبو المعير) الذي ككن له
نجرية ناجحة في صند (ص 195)

وتطورت الأحداث، ودمرت مدامر
الريتين، وتشتت دروب العربي (ص 196).

وسادت حالة (دندي) فتش بها بين
مبا في الناصرة، وككنية كمشوش. وطبيب
ككنية الجعونة، ومشفى الناصرة، إلى أن
عالجتها إحدى عوادر القرى المحيلة
بالشمسة، ووصفت لها ريث السمك
والعليب، ونسب حالها (ص 198).

وتسزعت الأحداث، باتت الأخبار
والأحداث أشبه بالأحراق اليومية، فقد
تراخت قبضة الإنكلير، وقويت قبضة
اليهود (ص 199)، وتماضت ككنيات
الأسلحة الواحدة إلى اليهود عن طريق عمدا
حيفا، وأن العمال العرب هم من اكتشف
ذلك، وأخبروا الشيخ عر الدين القسم
خليف جامع حيفا، فقام بالدهوة للجهاد
صد اليهود (ص 208).

وأن جمال الحسيني طلب من شتوي
لاتحق بالقدس ونقل عائلته إليه ليشهد
في العمل السياسي، فنهض (ص 201)،
وظالت التغيرات سوق الخالصة، وتماض

ولم يفضل الراوي موقف، وداع شتيوي لرجلته عندما قرر العودة إلى الشمس، ولا هدية شتيوي لزوجها (الكفنة السوداء) وعليه الشوق، والخيار المسرة (ص 257).
(258)، ووفاء شتيوي، وحرر شتيوي "يا رب اجعل يومي قبل يوم شتيوي، لقد صار لنا قير في بهيلا" (ص 240)

وقد دلل شتيوي والبحث عنه ثلاثة أيام بلهالهم، والأكثر التي قابلت كمدي ووفاء إليه "عشروا على خمس شتيوي، وعلى حدائقه، ثم عشروا عليه، يد كمدي هي التي وصلت إليه أولاً، كمن ميتاً منذ زمن طويل، إذ لم يجدوا سوى هيكله ممتشوا داخل ثيابه، وراوا ثوباً لثقات الحرق، الجمجمة، حمل أحد القنابل كمدي، وقد ضاب من الوعي والآخر حملوا الثياب، والعظم، وإريق الرصاص، والعصا، والحمداء، ومشوا في رحلة العودة إلى بيت شتيوي ليروا ماذا سيفعلون هناك" (ص 244)

كذلك لم يفضل عودة كمدي إلى بهيلا حاملاً جثمان والده على ظهره ملو ال رحلة السوداء، (ص 246)، ولا وصية كمدي لأولاده أن يذهبوا مع والديه حين يموت، وأن يأخذوه مع والديه إلى عبادوا إلى الشماسة (ص 299)

ولم يسر يصرفه ولاد كمدي مند ذلك البحر يحسبون بأن حراً تملوئ أصابعهم، تفرح في أذانهم يوماً، تقول لهم

سوى سواء البارد، ولا روائح سوى روائح اللحم البشري المحترق (ص 213).

وكنت المكبة، وكنت نشرد الشعب الفاسطيني، وتشرد أهل الشماسة، وفي الليل لم يكن من رفيق لهم في رحلتهم الممتدة سوى حفيف القصب الذي أحاط بالدهر، حفيف صرير يمتلئ ويستند، ككلمة "قربوا من جسر بيت مضروب، حين تحلوا الجسد، وأصبحوا في الطرف الشرقي- صرير الحفيف (ألهة الشمس)، يركب في ليل حزين، بشراً أحبيهم وأحببهم" (ص 215). ولعل الأقدار وحدها هي التي سالت كمدي وأمه شتيوي وزوجته وأولاده للسكن لدى رجل آخرس في قرية (بهيلا) اسمه شماس (ص 222).

ويعود الراوي (الروائي) من جديد ليروي عودة كمدي للبحث عن والده، فالتحق بالعمل الفدائي، وزجج قناده ليحكون في أحد المجموعات التي ترسل إلى الجولان ليزي والده، وكنت له ذلك (ص 226)

ويروي أسطورة مسود شتيوي الذي صمم أن يموت فوق أرضه التي عاش فيها، فوق الأرض التي عرفته وعرفها، كمن وحيداً في قريته، الخواجات يحسدونه، ويلقبونه بمفريت القرية، ولو راودهم يوماً الصرير المديدة في بيته بأصابع الشمس والشعير والعنبر والحصى لقالوا عنه إنه من سلالة العماليق رجل يمشرون يترنم ينادي القرية كلها، (ص 231).

عنى سيمبسون ملامحت القبر ليمودوا بالمعظم... إلى الضامنة" (ص. 250).

تقوم فكرة الرواية الجوهريه على العمدة الهشة التي تكس يمشيها شعب فلسطى في بلدهم وعلى ارضهم، والمادات والتقاليد التي كانت مبلدة، كما تركت على الهجمة الصهيونية وأطمعها، وما أصاب فلسطى وشعبها من ويلات وتشريد. وإصرار هذا الشعب على العودة حياً أو ميتاً. مهم طال الزمن، وللرواية قيمة أدبية، وتاريخية، وإنسانية، ووطنية.

أما الأدبية فتبدو في بيتها، ولغتها، بنية التي حدثت بها الرواية شكلاً وتقسيماً، البنية التي تجعل منها رواية متميزة في الشكل الروائي المعاصر، يضاف إلى ذلك ميزة أخرى تجسدت في آليات السرد، وأى عندهم (الروائي) بضمير المتكلم، يدير حواراً لا يتوقف لحظة من الحقيقة، ورواة الآخرين، يتساويان الروي، توضيحاً وتحليلاً لعمل الروائي إلى النتائج لشوده.

وتبدو هذه القيمة في تكامل الرسم والمكان، وتداخلهما، والراوي يصور الحكى عن طريق التخييل في زمن التهر والظلم والإرهاب، وفي زمن الشتاء والجد والممل والمادات والتقاليد السوداء في

الحمامات، والبيادر، والممل في الحقول، وعقب شتوي الماشق

كلم تبدو في اللغة الثميرة التي ترسم الصورة بالألوان والحركة، والصوت، والتصميم الذي يثير مشاعر القارئ وهو يقرأ المصوح الشعرية الجميلة لميرة

والترجيح، وتبدو في تصوير الحياة الهشة التي كس يمشيها، بناء فلسطى قبل المصبة في رسمهم على الرعم من صعوبات الحياة، وما بعد النكبة وما شيع من عدايات وتشرد وضجاع، والإنسانية وما تعانجه من عدايات الإنسان في الحياة والعمل والتشرد لتحقيق الأحلام، والتغلب على الأعراف والتقاليد.

ووطنية، وما تعانجه من حقوق الشعب الفلسطيني في أرضه وإصراره على العودة مهم طال الزمن، وتصميماته في سبيل الحفاظ على حقوقه واسترجاع هذه الحقوق.

والروائي يصوغ أحداث روايته بلغة شغافة، تقدم الصورة واضحة المعالم شكلاً ومضموناً، وحركة، ولوناً، وموتاً تميز عن تقديمها أحدث آلات التصوير، تعلق في القارئ إلى عالم هائل من مشغل، وتقدم حقائق ووثائق تاريخية يعجز عن تقديمها أهل الاحتماس والمسيون.

تعددية الأصوات

والرؤى في القصة

القصيرة

عند القاصة سوسن رجب

□ عوض الأحمد

نقول القاصة سوسن رجب في حوار معها حول القصة القصيرة إن الفكرة تعرض نفسها بمودة وحب وتدفعها لكتابتها على الورق. ومن هنا أصبحت بينها وبين فن القصة هذه العلاقة الحميمة التي تنصف بالحب والإبداع

وفي مجموعتها القصصية الأولى والتي تحمل عنوان (في مهب إغفاءة) يكون كل شيء حاضراً، الوطن، الإنسان، الحلم، الفرح، الاغتراب، واختيار العنوان مهم فهو بمثابة حوار سعر الكاتب إلى القارئ، وقد جاء هذا العنوان يحمل التناقضات، السكون مع الحركة، والتعبير الدائم.

فالقاصة سوسن رجب تحاول أن تنحسب الأسلوب الواضح المباشر في هذه المجموعة، ولا سيما في القصص الأولى والتي نتحدث فيها عن القضايا الوطنية والقومية.

الأول في المجموعة وقصته (الحب والتلذذ) وفكرة عقلية) قصير ما تصبته مجموعه (في مهب إغفاءة)

ويلعب المثلثي القوي متعة النص والقراءة معاً فقد برز ذلك وأصبح من

وقد تدل على هذه المجموعة بأسلوب سلس يبدأ من التبريرية واحتوت لمجموعة سبع عشرة قصة قصيرة مختلفة بعدد عن بعضها البعض في الشكل والمحتوى وكذلك قصة (الوقت لا يصرخون)

التمامات يحرم على العمل ولعمري ليس هدف مهم الأدب النبيل والمثلث من السبع من القلب).

في قصة (ماجد وشاهد) يتسلل الراوي بين شباب الحوار ليلقي عليه بعض الأصوات الضعيفة والحقبة، ويظهر بين المتحورين بأسمائهم أو أوصافهم أو حالاتهم. حساسية في الحوار وتستخدم في الحوار المطابق للشخصية. اللغة العامية، الدارجة في الأراضي المحتلة (فلسطين) فتجد هذا الحوار يتواتر على امتداد النص تقدمت العصور باتجاه الجنود، وتوسلت إليهم الآن بالعصور، لأن المرأة ستتموت إذا تأخرت بالولادة. أشر الجندي أن تنزل النساء من السيارة هوم أبو ماجد على الجندي الذي هرا بأمة متفقه وقال له غاضباً أنت حجر 19... مش حشمتك بصبر. وفرت دعة من عينية من 9

أما قصة (القلق للطنز) فهي مهداة إلى كثر مقوم للاحتلال بالأس في هذه القصة امزج القلق الخاص قلق الكتابة الإبداعية بالقلق العام من جراء ما تتعرض له الأمة العربية مؤامرات ومجازر وتدمير وبكبر هذا القلق ويصبح هاجساً مرعباً من خلال قصص العدو الصهيوني لدى الجنوب الليبي.

فمن هذه المجموعة والخبرة بقوة المعاناة وعمرارة الحياة وتجمد حيال الأنس الحبيب للدهش وتطرح الكثير من الأسئلة والقضايا الوطنية والاجتماعية والإنسانية

والقاصه موسى رجب في مجموعته الشخصية الجديدة والتي تحمل عنوان (فتيل

خلال المرح بين الواقع والخيال وحساسية لشخصيات القصصية وحساسية الضحية المرفقة في تناول قصصها فتجسدت قصبها من الواقع معتزة في الدائيرة، قصص الإنسان والمجتمع، فتجسدت تظهر جبهه ثديية دمشق الحبيبة وعولتها في قصة (في مدينة الياسمين) وتتقد وسائل العقل الجديدة بمحركاتها التي تحق الياسمين في لشرفات والطرق والحدائق وتبرز أصواء وظلال التي لتصبح كشياح رجل وامرأة يخطفن قبله جولة قبل الرحيل والافتراق وتوظف الزمر في القصة والشمس الأخرى، قالها سمي رمز الياسمين، واليهام يحمي التناقضات وكذلك رمز لدمشق والتواصل الاجتماعي والإنساني

وتناولت القصة موضوع فلسطين من خلال قصة (ماجد وشاهد) وتبر في دور لمرأة الفلسطينية في المقاومة؛ إذ تلعب الأملاك ليصبحوا رجالاً يدافعون عن الوطن، وتعرض نفسها لمخاطر الموت عند الولاد

وسنهل موسى رجب مجموعته، بشهادة الدكتور الشاعر "كمال فوزي الخرامي" الذي يهدي رايه في المجموعة من خلال هذه القصة "ماجد وشاهد تشكّل هيلم" سيماني قصيراً، نمطت مشاهد المتلمسة لشوكة والملاي مالحية والهرطقة أن تشدما إليه، ولقد بُنيت القصة على وقتل وضحية إنسانية استطلعت القاصه أن تبرزها لنا بمدى وعمويه وتحكيم واحلاص تحكي تؤثر فيه ونهزم، ونمتج ممد فت من

وفي المجموعة أكثر من إهداء فالإهداء الأول كتاب لروح أبيه "حمدو" وحمه الله، والإهداء الثاني إلى عذراء المدن وورشة الأكوام مدينة القدس. وهناك مقدمة بقلم المدكتور "سزار بني المرحبة"، ورأي نقدي للدكتور "ياسين فخور" ورأي للشاعر زياد الجزائري وعلى العلاف الأخير مضمراً إهداء آراء نقدية لعقل من "وصال سمير" ككتابة من سورية، و"موسى المسيد" ككتاب من العراق و بجلاء يذكرو "ومم قاله الشاعر زياد الجزائري

وأقبلت أن الحياة وهاء

وأولى حبيبته المومن

وأصمت طي الحروف بروح

بشعبان أخلاها لسمير

وتصفت طورا لمنظر بكس

وأم بها البوسن كهم يطنن

سطور تحبني لا كهدا

كفوزاً نهار بها لوزن

إن الثابت لدى القاصه سوسن رجب تنطلق من عوالم واقعية ومحمور في مقاربه المحتل والشهادة وتحرير المرأة وهذه لانسان العربي، فتتضمنها تجلج نحو الحداثة في الشكل، بل أن الأمر يمتد ببعض القصص إلى توظيف مصداق وأشكال الحكاية الشعبية والمثالية وقصيدة النثر وتتقاطع مع النص المسرحي

كل ذلك بلعه فضيحة وسليمة مع شيء من إعادة ترتيب يناسب السرد القصصي

على نأفنتي) تتعمق في تجربتها القصصية. ويكتب عن المداتي القديم وعن المعتقل في سجون المحتل وعن الشهيد وجرائم المحتل الإسرائيلي بحق الشعب الفلسطيني، وعن أحلام هذا الشعب وآماله بالمودة للوطن المحتل.

وكسرت القاصه عدداً مهماً من قصصها لتعالج فيها الهم الإنساني والهم الاجتماعي، ككوميكيات المرأة والقتل والمحافظة على جمال تراث المادي في مدينة دمشق القديمة

وتأتي هذه المجموعة القصصية، بعد عدة إصدارات من الكتاب في مجال التصوير الضوئي والإسهام في الحرارة لتقف على الساحة الثقافية السورية

وتم يكن اختار عنوان المجموعة (هتل على نأفنتي) محض مصادفة، بل دفع وزجر هذا العنوان الداخلي إلى الفضاء الخارجي (العلاف) لعكس الوظائف الاجتماعية والجمالية والتسويقية، وهكذا يرتبط هذا العنوان بمصووم المجموعة عبر القصة المصوبة (هتل على نأفنتي)

كتب نأفنتي في هذه المجموعة ككثيره الشخصيات النصية أي (النص للواري) معكوباته الفرعية من العنوان الرئيسي إلى العناوين الفرعية والفنوين الداخلية والعلاف والإهداء والمقدمة وكل ذلك يشكل الأطر الخارجي للنص، هذا النص (الواري) يفتح النص الأساسي هويته واختلافه كما يقول السائد (جيرار جرنهت)

ولوحة صلاح الدين شامخاً على قوسه
مرهواً بالتصحر

تحدث قصة (المحتل) عن القانون الذي
يحرم الفلسطينيين من جواز السفر ومن
مقابلة الدراسة والعمل إلا خارج قساون
الدولة

هذا القانون يجعل الشعب الفلسطيني
سجيداً وسيراً في قبضة المحتل الصهيوني

أما قصة (أهبطوها إلى أمها الأرض)
فهي قصة الشهيدة دلال المغربي التي
استشهدت في عمليات الفدائية لاقتحام
(الحكنمات الصهيونية) محتلة حافلة جنود
صهيونية فشمت وزفافها بقتل جميع الجنود
الصهيونية الموجودين فيها، فقد استمد الفتي
حيث القوة والعزيمة من هذه الشهيدة،
وأصبحت مثله الأعلى، فكيف لا وهو الذي
أحبها وأخذت بيده إلى دروب المصالح،
سيتمتع حيان طريقتها ويعيدها إلى أمها
الأرض ولو بعد حين من 47

وفي القصة التي تحمل عنوان (وعينين)
بعد توثيق للافكار المسرحية في بناء هذه
القصة كتب لا تحلو القصة من الرمر
والدلالة لأهمية الحجر في النضال ضد
المحتل (في هذا الحجر تسكن روح كل
فلسطيني أو مغربي ملأوا منه الحياة.
فاحتفي يا مغربي بهذا الحجر ولا
تسبي) من 67

أما قصة (قتل على فلاتني) فهي قصة
إنسانية فيها الكثير من الشغاف والرفق،
فالقصة سوسس رجب تجعلك تحس
بأحاسيسها ونضام معها ضد القوانين

والإحساس السواهي بالأبعاد الفكرية
والفلسفية والالتزام بهوية الشخصية
لقصصية، كتب لاحظ استخدام العتبات
النصية في مطلع عدة قصص، كقصة
(الفريسة وأنا) و(المحتل) و(مغر التور)
كتوبها في عتبة قصة (الفريسة وأنا) إلى
الشهداء الذين رصفوا الأرض أمامنا العرب
بأجسادهم، إلى الشهداء الأحياء الأسرى
أبناء فلسطين والبولان).

كتب وطلعت القصة سوسس رجب
التبويحات والملاحظات في نهاية بعض
لقصص في حزمة القصة، وهذا ما هو إلا
ملصق حدالي في التعر من القلب والأمر
الكتابي للقصة

ويهدف موضوع قصة (الفريسة وأنا) إلى
تفهد وصية الجد في نفس عظمه وقطعة
الحبل السري المعلقة في (صيلة الفري) في
جبل المار في فلسطين، إذ قامت القصة
بتشخيص القصة المثبتة من شعر "ماهر
رجا" و تحويلها إلى شخصية من شخصيات
القصة تتحرك وتعلق (يا جدي سأفعلك
بعمور الشهداء، يا جدي سأفعلك في مستقر
وأفعلك في جبل النار، في جبل النار في جبل
النار) من 26 هذه القصة لا تحلو من الرمر
ومن إشارات ضد للحجر المذيقين - تجار
نصية

أما قصة (المحتل) فكثيرة بتوثيق
اللوحة المية التشكيلية المتعددة هناك
لوحة لمحن والتصوير الحديدي الأسود
ولوحة الملعة الصمرة التي تمسك الحصة،

وبالرغم من أن هذه القصة تشتمل على كثافة عناصر القصة التقليدية، إلا أن الملمح الحدائري عند موسى وجب يبدو جلياً لأنها خرجت على قبايون الفالسب (الكاف) في القصة، وأصرت أن تجعل دخولاً إلى قصتها (نبت الجدة) عبر دهلير (? هدا) (توجه إلى دمشق واهلها، وكانها تميل إلى إظهار وعنده البيت الدمشقي لتميشه بأيمانه على وجه الحقيقة، وكانها تصرخ بوجوده وتحدث لضرورة الحفاظ على البيت الدمشقي (إلى عشقي المصري، إلى عشقي الملتي المحمول دائماً في حبهتي المصرية.. في الحجرة الخاصة جداً جداً في حيوان قلبي الشامي). ص 91

أما قصة (امراة ملهية) فهي قصة اجتماعية تعمل الملمح الأخلاقي، تتصف بالباشرة لأنها تقطعت مع في المقالة وأحدثت منه دلالة عميقة لا يستطيع أن تقدم تلك المفكرة بأسلوب مباشر وتقريبي، تتضمن الإرشاد والوعظ والتعليم، وإن كتبت هذه القصة بشكل مكثف وبطريقة عميقة حققت ما تصبو إليه من هدف وفكرة، فالتصميمية على الصراع ضد الظروف والأقدار، والصراع بين الشخصيات، ودأب الشخصيات الواحدة هناك صراع نفسي أو ذهني، وتطور الصراع إلى عقدة ومشكلة فيكون الحل بالطلاق ثم تستمر الأزمة في البحث عن عمل، إنه قصة م حمد وسلي هي تطلب الملاقاة نجد بسبب قد (تجاوزت الخمسين، لا

متعجرو والأحسب المتلدة هذه القصة تحمل دلالات كثيرة (حولت الشرح لا جدوى لم حب الشرطه فقط ولم ربح إليهم يوم، اتصل أحدهم، ربما برئيسه عبر جهاز (اللاسلكي)، أتبعه بحدوث أمر مرعب، لقد اعتقدوا أنني رعت قنبلة أو لهما) ص 85

والطفولة نصيب في قصص المجموعة ولانها القصص التي تحمل العناوين التالية (مكسر فرج) و(عين على مسلمي) و(هبة أمل لا فرق) هاتين الطفولي وأحلام للمولية والقلق على مستقبل أحوال موضوعات شملت تمكيز القصة، هذه القصص الواقعية جاءت مخومة بلحظت ككشافة مؤلمة، ومصادمة للحس، جاءت لتعالج الواقع بالنص القصصي، أو يعيد الواقع بالنص، وخلق الترام داخلي عند لقائه تجاه شخصيات قصصها، فتجدهم تتعاطف معها إلى أبعد الحدود، وتطلق سهام نقد لكل من يريد أن يستغل الأمثل وأحلامهم (تأثرت للرشدة النفسية، وأخبرت مؤمنة هبة بالمشكلة مع إبنائها سراً، وعندها للرشدة أنها ستضمن إلى تأمين عمل لها ولوالاتها داخل البيت، شرط إقلاعها من فكرة ترك الدراسة، لأنها طالبة متميزة ومجتدة...) ص 119

أما القصة التي تحمل عنوان (بيت الحدة) فهي قصة مكثفة تلمس فيها عناصر القصة من مكس وزمان وحديث وشخصيات وبهية، وتتصم هذه القصة بالانكشاف وكثبت بصيرير المسكلم

ضمنان اجتماعي لها أو راتباً تقاسدياً) 103

وصفت الفضة بشبه (الفلاش بالك) في عدة قصص إلى جانب الاقتباس والصدى ومرج الحلم بالواقع وتعليق النص، فوجدته تشوّل في قصة (السراة ماسية) (لا تلك اللحظة، كانت السيدة (أم أحمد) تسترجع شريط الآلام أمام شاشة عينها، وهي لا تعمل، ليس لها وظيفة.. لم تتعلم مهنة.. ولا يزال أمانها قطع لحم طرية في المدارس يحتاجون إلى الملابس والمأكول والسواء) 102

كتب وعلمت لقمته سوسس رجب الأغنية والقصيدة في قصصه: (منعدها إلى أمها الأرض، وزاحوا بالعشرون آلاف النسخ على جدران المطبخ، وصوت فيروز يصدح (منرجع يوماً إلى حيا... ص) 48

ونقرأ الكثير من الفقرات والقصص التي تقرب من الشعر، وإنما يدل هذا على اهتمام القاص باللمة (الشعر الزوايا بعين لا تزيان إلا). هامو يثبّ تلمأ حساناً عربياً كما حلّت به. يتهدّث على مضمحل حروف الكلمة السحرية، التي لا يملك يحذفها على الأوتار المتكفلة المتسكة في غار روحها التوارخي خلف حُفْ الحمامة الحارسة) 49

فالله في قصص المجموعة تميل نحو لبسطة والوضوح وتتعد عن العموش فهي قادرة على إعطاء دلالات تربية ورؤى ذات ملامح جمالية نسجت الأبعاد ويستدعي ذاكرة وتحقق وعيم ملمس ودلائله

لواضحة فصله الأول بسنديات من الجليل، وتروية فصله الثاني بشعب من ياسمين دمشق، وتوجّ قمر راسي في الفصل الأخير بأكليل الزود العسقية) 57

وللهجة المميّة حضور في أمكنس أخرى يجاسب القصص كفتوك (أحكيالك من الفلسطيني التي يقتل أخوه الفلسطيني عشان شغلة دولارات) 43

وتتميز قصص المجموعة بدرجة هائلة من التوارخ بين أسلوب السرد والحوار، فتجد أسلوب السرد يسهر على المقدمة وهو سرد فني معني بالوصف الذي يصفي حركة وحياة على الظهر، وعلى الشخصية، وبعد ذلك في وصف الشخصيات من الخارج أو الداخل، أو وصف الأبيّة والحافلات، وفي وصف الشخصية (الحلاج) تقرأ (مكثت الشمس عليك خفياً كما الرينة. مبتداً كالظل. بمشيتك الهادئة. براسك الصغير المتكفل تواضعا إلى الأرض. بلحيتك غير النصقة المتمردة على رقبة الحياء...) 63

في قصص سوسس رجب تسوّر اللمة، وتتسع الرؤية وتحتشد الصور وتكثف بحرارة وصدق مما تشاهده، وتسمعه هاليم الوطني والإنساني والاجتماعي هو من ثيمات قصصه.

ما الحوار البحرجي والداخلي فتد لمب دوراً أساسياً في قصص المجموعة، وفي جميع حيوات الحدث والكشف عن طبقة الشخصيات، فتكس قصص 'و سريم' في 'مذكر كثيره كب كان قصصها وحيوب

تطوير تشير إلى القدرى الشهور بالرحم
والأممات والأمل.

في صباح اليوم التالي، خرج حيان مع
ثلاثة من رفاقه في المظلم يحملون (بوستر)
ملبعت عليه صورة السمراء مكتوب تحتها
عبارة واحدة: لسنهدما إلى أمها الأرض

وراحوا بالصقور آلاف النسخ على
جدران المظلم. وصوت فيروز يصدح
لسترجع يوماً إلى حيان) من 48

فالقصة عند سوسس رجب تيار متدفق
وإن فككس على شكل أمواج مستقلة
متتامة. اهتمت بالواقع الحسي وباللحظات
الشهوية والمواقف النفسية اهتماماً مباشراً.
وبلا حسيب الدائيه والبحث عن حل معين
لشكل مهـ

وطوبلاً في أماكن أخرى كتب هو الحال في
هبة (بهاء الهدى)

(فترج البعيد مائلتي:

- من أنت؟
- أئتم تعرفني؟ أنا ابنة عمك أم جميل
- أئتم لأزور بيت العائلة
- هل تسمح لي؟

شروع الهباء دخلت في أرض (الديار)
تكتكط بأكتهاش تسد نور الشمس)
من 55

وجسات بهيات قصص المجموعة
معلنة مينة على مقدمات هذوفا تحمل
قيمة الخلافة واجتماعية قائمة على لحظة

للبياض البعيد.. في صيرورته الباكية الشاعر عصام خليل

□ محي الدين محمد

للبياض البعيد. وقد أحرقت الصبيل شرارة النار فوق قمة
يعطيها الثلج، فعدت الحياة قصيدة تعتمد معها اللعبة الحرة في
سبيح البلاغة التي لوتها الحراح. حتى وصلت المخاض السربة
وكانت كالزجاج الذي تنجم فوق عنباته كل الصور
للبياض الذي توصلت فيه المحارات تحت سفق القمر المعنق
فوق السماء.. ولكن النارة كانت حروفاً خصة بما تحمله من دلالات
التحول وهي لعاق البروق بشوكة موجبة..

للبياض البعيد حالة شعرية بعم موسيقى خاطت موسيقاه
(باباياس) حيث كان الطفل يقلد حذوه وهو يرتدي لفحه، وبأبنة
عصاه.. ويحلم بلقائه المرتقب.. تكأن الرويا قد صدقت وقد ارتفعت
الأفانص للصيف الجديد. والثناء الصارخ عمقاً في حرة الطلج. وقد
أطل (أساعة)، يسأل أناه عن تلك العاءة التي سحتها ملائكة الله في
لحظة العرس الأخيرة!!..

هسته الهدهد وحسب (عصم) قنلاً (هو
عرب) ولعكر لا يهمل الطدعه للهمه لني
فجره العيب.

أجل (قال عصام هي حكايتي داخل
بص شعري شكل سورة نضلها سورة، وكل

ابها مسرة الوهد للهدر للشمس
للشجر المودة التي شور معاه الشواضي
والصفاهد ويكتشف من خلالها الشاعر
عصام خليل - ر لعم الأسماء ككالت بيد
(سمه) وقد هسلت على مقصص العمر.

الاشعارات المشجعة على وهج الصمود بدلاً من
الغرق في حصى التراخي ووجع النسيب.

وهذا هو الأثر الذي نقله الصدى في
رحيل (أسمة) من 49

**اشتقت إليك / اشتقت إليك / اشتقت
إليك / أكفاد أحبك بين يدي/**

**فلان من حزني / والامن روح الله
على كفك / ها أثيل من طير النعام /
وأصفي من وجع الأرواح / واتق من حبات
الضوء الطارد في عيالك.**

في تكرار الفعل (اشتقت) ثلاث مرات
تأكيد عسوي - صادق - مختصر فيه
ارتبكات الطفولة ، في مكان همام هذه
المرّة وهو الدمول لم رسمته الأقدار فتواعت
معه الأحاسيس في تقابلها بين الرضف
والنشام حيناً وبين التعلق بمحبة الحياة التي
كانت رحلة كذبته في نهاية المطاف

ولهذا - جنون الشاعر ان يسأل عن
(اسمه) مرّة ثلثة ولخص برؤية جديدة
عند هذا القدي الدرامي بإشمامة إزمته
الروحية وهي ثمانى كصف الله فكيف النداء
يسهل عليه من الانتظار ليكسب العائب هو -
'كثير بيلاً من عبق المدح ' ونى في وهج
العصبي حين تدلج الروح الشاعرة وجهه
على الورق.

إنها المصاني الشعرية وقد معجت النص
صوراً إبداعية بقيمة معرفية وجمالية ورشح
منها الصديق ، وعمق المحسنة ولعلها قد
تصكون ضمناً الرقص والتعدد بقصد خلق

فكرة تعادله ففكرة - وهذه هي معادلة
الحرر العظيم. / من 7 يقول

**صديقي الذي خيلك المصالحير / بين
الأغاني / لأنك أقرب من أي حزين إلى
القلب ، / أحاج نصف مدام / لأرسم وجهك /
تحتاج إلهاماً - كافي تراني - /**

في الوقوف على هذا المقطع الشعري
المثير لمة استراتيجية امتهم الشاعر وهي
المسألة دون حدود في وفي التلمذة ، والثره
تأخرق - كصف في قوله (أحاج نصف مدام)
لأرسم وجهك / تحتاج إلهاماً - كافي
تراني

لقد امتزجت الأوجاع وصغتها اللمة
المصادقة في قصه تراكست فيه أسرار
الهداية والتهنية حيث الحياة - خباته
المصالحير تحت أجفعتها - وكنت فاحشة
الأبواب للغة التي اكتسرت الفطيل
بالإشارات المرافعة بالأسرار وعم وحوها ،
وسهولتها ، واتسع مدلولها

وقد يخطر على بال المثقبي لهذا الشهيد
المعكف ان الشاعر كصف يقف على شاطئ
لعمر وممة دقات (أسمة) وألغاه وقد
مكتشم فيها ، أن ألم الأسماء قد فقدت بعد
ان كانت في أول الأسماء وحيشه المصوب في
صحنه الجدول ليكتمل الرحيل.

وإذا كس الأيقاع الشعري هو القمة
الصوتية لألفاظ حركتها : الشاعر في اتجده
حدائي لمارة بيت الحفظة الأبدى الذي لا
تنح معه الأسئلة الحالية أحوبته من

لغة جديدة تختلف عن مسنونات السبقين في مثل هذه المواضع المصممة.

وإذا كان الأثر الشعري هو ذلك الفصاء الذي تتصارع فيه العيالات ولاسيما ما يتعلق منها بشدة المكسدة حين تقع الماحاة بالمقدس ليس الشاعر قد حقق تواملاً شعرياً مع تلك الحالات لمصالح الأفكار التي يريد نقلها للمتلقي إذ ظل مع الأفكار السوال عن الغالب يتكرر ويعدب سريره الساكن في الليل والمهار ولكس دون أن يهوج إلا لشاعره التي سكتتها أهداف الشوق وقد ككثت أصلاح اللعبة بإنشاء الطفولة وتكون ساق (أسماء) العصة لا تحتل بوح الوداع ولا حدود للذكورة التي تكفر بالسنين حين يرود القلب صدى الواجس في لحظات العمر الهاربة. ص 49

وبه تكوّن الفعل الماضي (استثقت) ثلاث مرات أيضاً دلالة على التضاعف في مناخ البحر الذي يلم الشاعر وقد شحكت هذه التضاملات رديفاً استثنائياً للفرقات الحارقة وساهمت في إبداع المعنى من خلال إنشاج قواس داخلية حادة بالشكيل الصوري متجدد يعبر وضيمه حماليه تزدحم فيها الاشتعالات السرية في جسد الشاعر تعيب سبلته الأولى عن مبدد القطر.

ونهداً لجأ إلى أداة الصدا الضريبة ليستفيد منها رائحة القمص الذي يرتديه أسامة - أخضر اللون ويهوج منه عبق الحياة لتي بحميمه القيم السبيل والأخلاق التي هي

حبر المكشاف في حياة الريميس الذين استوطنتهم شهوة المحبة لتكفل من عاش فوق أرضهم. جهه يعشق الوطن ويرى في ترويق الحقول أمي العالم وسلامة الحياة

في المستوى اليهاني للنصوص. ينجح الشاعر في توليف أنفطه داخل مقادع سكان الداهع النفسي لإنتاجها حاملاً في ملياته علامات الحسرة والخوف على الحياة القادمة وهدفه هو التأكد على موقفه من هذا الاسترسال في الخطيب الجسائري التكتل للصوت حيناً، وكفاه هجرة داخل جمرافية الجسد ليكون المعتود هو المولود فوق عرش القصيدة ولا شيء آخر. ص 57

يقول الشاعر

اليوم تكتمل القصيدة / بالصلابة على الشقي، / يومك لطف الموت نعمته / على الجسد الصبي / لم يبق في عينه / ما يفري الشموس / فاستبليت نوماً عليه / وأسندت ليلاً علي / ولراتح مغلز / فكان كتب الأريج / فلم يعد يلقي السلام.

في استقلال النص الشعري عند الشاعر ما يجعل عموية الصوغ القومي ذات معمول مفرجة في اقتراب الدلالات من المهمة الحادة وليقبل للضرائ صورة من الترامه بالقصيدة في انعكاس وجوده على مستوى الانتباه الشعري الناقل لهموم الناس الذين يحرصهم الشعر بوجود قيمة يطرحها سؤال الوعي للاملازم لقضية وجودية أيا تكن العنوان الذي يشتمل عليه الشاعر كضرورة للتعبير في أي

في هذا التمر الذي صيغله الشاعر على
 ابتقع البصر المتقارب مركزاً على وجع
 العرلة الحروف ولم نمسك شمعة الصمير
 التي هي رمز السوي لأيامه بقادرة على أن
 تُسمي له مداراته وراء الأفق. وفي اعترافاته
 ببخله الشديد لـن بخلها وأقننه بمزوف
 بسلاوئح الجديدة وهي اقتصاد الجغرافيا
 المتكسبة عنه. ولقد ألق الروح على حاضرة
 المنكر في وله مقبم ولكن ثم يجمع ذلك من
 معانيته في وحدته. وهكذا ظل مقبرة عصم
 به برد الشتاء وزيح الشمال. إلا أن هذا
 النوع من التمييز في تركيبيه النسقي هو ما
 يجعل القارئ يتأثر بهذا الثلج المرافق
 لحملته الصورة واترار لمس مر حلال
 محاولته الظهور بانه المرسل الذهبي الذي
 فقد الطريق إلى مشهد المحتشم رغم
 الإشارات التي أطلقها المهدي بأنها سوف
 تستجيب للنداء حتى لا يظل وحيداً بعد أن
 فقد الحارس منزله ولحقه بهوار مع تسيل
 في احتراق أمواجه قطرات الظما على حدود
 فريته أو في حمص أمه.

سلام علي إذا ما نشررت
 على صري روعي قباب البهاء
 وصحن حزمته خطائي إليك
 تعشرت بالفتوب والأنباء
 هبيلان وجهك يوم احتجبت
 ويوم سأكتشف عنه الفتاة

اتجاء تلمح إليه المناطق التي تسكنها
 المواقف المصادقة والعميقة في أن معاً.

من هب صدور الأجيال التي كتبت
 بطلانها على اصبعها المتدرج في انفعالات
 الشاعر عصام هدياً. وعموداً ما يعطي
 حطابه الشعري عيوراً باتجاه الملاحة البحرية
 أحياناً والتي قد تعترضها مصدات الرياح
 وهي الأكثر خطراً على المراكب رغم ما
 يقدمه الملاحون من أعداد عند الوصول إلى
 شواطئ الأمن

ولكن إذا ما نهجت لغة التصوم في
 كسب وذ المتلقي لب تكون الملاحة عملاً
 مدججاً. ويتحقق العزم الشعري الذي يلمح
 إليه الشاعر وقد استطاع أن يخلص لمتة في
 علاقته على مستوى الاهتمام مع كسل
 الجهات التي تسكنها رغبة التعامل مع
 النص بشكل دلالاته. وهذا ما فعله عصام
 خليل في هذه (البجوي) ص 117.

ثماني إلى ملكة البهاء
 وحيداً كـمقبرة في الشتاء
 ثماني فيلن خطي شمعي

تسويل على شارع الانطفاء
 وما بيننا الأفق بطويء شوقي
 فنبئت بعد انقضاء الشتاء
 ضنين بـهيكـل رغم احتراقي
 على عشب كنفك وعداً يما
 وضاعت دروسي إليك فمن لي
 سألقي بسرد علمي الاندفاع

الماء / فأنهم سكنت نهوم نهي / ورأيهم لي ساجدين»

إن جنود الشعر هنا هي ما يستمرصه
هذا الدهر الحريص عبر لغة استولد منها
عصر مكشوفة فوق شاشة البلاغ
الفاصرة فكما في قوله (سأضيف مقبرة إلى
قلبي / وفي قوله أيضاً) (وأتشمت سماء في
ضنون الماء)

لقد جعل الماء هو الذي يظن بدل من
الإنسان مستخدماً الاستمارة داخل شبكتها
البلاغية الموحية بأن خيوط المطر لم تجتمع
بعد في السماء لتهدل المطر وهذا لم يصعب
الشعر أو يوهي من عريته جراء الإشارة
إلى فقد من كان حلمه الأول والأخير

بل مثل إلى هذا التوصيف بخصوصية
تقر منها من المحسنة المستمارة أن يترك
الشر في وجدان المتلقي عبر تلك المروءة
الدرامية فكما في قوله "سأضيف مقبرة إلى
قلبي

ولم يمش خارج استماراته البلاغية فنياً
بل كان داخلها يحركها باتجاه تخدم فيه
موقفه الشعري. مكتفياً بالإيماء والإيماء
على قرارات صادقة عند التأمل في
الضمون

فكما في هذا التشبيه البليغ (وأرقه في
حنس العشب) ليظهر من خلال ذلك الحين
شكل التمتت التي طاروت

بستخدام الشعر المصدر (سبحن)
وهو تكريم وسريه الوجه عن العيب.
ولكن برؤية جديدة للخطاب الأنثوي - إذ لم
أقرأ يوماً مثل هذا الشغف الموهبة المنزل من
القلب ليس على الوجه اليسرى فتحت من
مكته في جسد الشاعر. وإنما الجسد
ككله يوم تتكون قهامة ذلك الجسد مرر
إشباع للأجوبة على شكل الأسئلة - ذلك
سيليقي التحية على حياته التي كانت بمرلة
الهم يحبه في دائرة التحقيق العموي ولكن
بدون الوقوف على ما جمته الداجرة مد
صريح على سرير الولادة وحتى نهض من
رماده الثاني بين يدي بني يمشى طابع
الأشجار في ريف الشاهر ومكس ولادته
وأظن أن أنشاه هنا عبر هذا الخطاب هي أمه
الأولى وربما يصحبها مكس ولادته أيضاً
وقد انتصر المكس المشوق بأمله

ثم يتمادى حسد خليل في تعذيبه
نفسي وهو يدامر أحرانه بعد الفقد لابه
تلك اللغة التي تشبه (النوح) عند الكثيرين
ممن أمروا بكل صفات الألوهة فوق أجساد
الراجلين، بل كان خطبه الجمائري. وقفاً
وكأنه يستعيد ما قاله (مذغور) ذات يوم "ب
لبي ان ينك وسح - وب بيتي مقبر - كما
في هذا التخلع ص 75 - ما كنت أعلم
أنني؛ سأضيف مقبرة إلى قلبي / وأرقه في
حنان العشب / ساقية من الألم / موت يصير
يهادي الأعمار / وأتشمت سماء في فتون

أنا لهم لي عيداً / كعابتي المُنْتِن / لي
جِلَّةٌ تمشي على وعد الضريح / ولم تصل / لي
ممرغةً لتلثيها الأموات أحباءاً / فيشوقُ لي
مزلتها الأنيق /

يختار عاصم مفرداته على بسوء
ماكوفته البلاغية في وجع النجوى، عبر
ارتحال دائم مطلقاً إلى علاقات جديدة مع
وجدانه في ظل الارتطام العاطفي الذي هجره
علله الملية بلفافات فتكسون خواتم
المصوص كمنالهما تحمل ليرة التكتم
فنيلاً - رغم ما يحسن به القارئ أبعد لغة
عادية - لا يحتاج فيها فكيف النقد إلى
البحث عن جمانها فوق شطآن البحر الذي
ما زال يورق أجفانه - وقد هجره أسامة - إلى
عالم مشبع قدّم فيه الشعر وظيفته التي لا
تحتاج معها الأسئلة إلى جواب أخير

تحت نار الشعر قرائني

دوران لها وعليها السلام.

لش اختلاف النقاد فيما ينسب حول فنية
التقمص الشعري أو الممايشة في معاصكة
الحطاب الأنثوي، وطريقة بمثابة النص
وصيغته لشعدي المكس والرمز، وما
تمككته الوان الانتماء فيه إلا أنهم اتفقوا
على: امر هام هو ن الشعر جمال انقال من
المهد إلى الهد - وأن لحظة الشعر، وعجلة
اكتشاف القصيدة هي لحظة ينموها
الحسن المنعم بحويية التعبيرات في النص
الداخلي الملية بالأسرار وصولاً إلى النفا
الجمالية التي شيدتها انصيابة الشكل

وهو يعيش نوعاً من التراسل العموي مع
مبهت البياض الشعري في مديورته التي
تتطلب الحذر والانتباه.

وباعتبار النص هو هذا التواصل شبه
السري مع المتلقي على طريقة الشاعر عاصم
لأنه دسكي في انتباهه لعملية الدال والمدلول
ونرفي الحطاب في هدوء الحور الذي يليه
الرجال ولاسيما الشعراء. ص 63

وماذا مبريق. / إذا أشهر القلب آخر
أفقي / يمزج كصير التجوم / على شارع
انكسرت للدلائل / ماذا مبريق. إذا يند
أروم عمر الليالي، / وفانرك الوقت / أمنية
جائعة 35

فيما تقدم منصوص في مجموعة
(البياض البعيد).

يلبس القارئ نوع التصوير المتحول الذي
ضفت فيه الجملة الحبرية على ما عدلها من
الجميل الإنسانية لأسه فكيف يحرص حالته
لنفسية مبرزا سلوكه الفني في اعتماد
لصور الملية بالانتماءات لأمه تحمل مذاقته
لعمليته بدرجة هائلة من التوهج الوجداني
لدي جسد فيه تجرته الشمورية إراء
العيب. والذي فكيف الإهداء فيه تعبيراً عن
الاحساس الشخصي في مواحه الفراغ الذي
تركه (أسامة) في حياته، فكيف لم يقدم
رجله الأولى على حساب رجله الثانية وهو
يعبر إلى وجدته الحورين. وشوقه المتجدد بل
كس حريصاً على توازن عروضه الهامسة
وتكرارها إذا ما اقتضى الوقوف ذلك
كما في هذا المقطع ص 33

الاشرة مما تشكل افتتاحية تدل على حصوية مقروءاته، واستوفقني الإهداء الكثير في قوله.

إلى شوقه صجرت تحت حلدي.

وما يحمله من عمق يملو على البشارة رغم الوضوح الذي يطل مع القارئ سهولته وبساطته، ودخل الشاعر في اقتحامه على مصطلح العتيث الحديثة التي لا تزال تقوح منها راحة المراجعات على المسمى وذلك من خلال التعبير الرمزي الجانح وحركة الألوان المللعة من مناحه النفسي بهرائق متوازنة في ملاحظة ملولده، فتد انتلاب عيوب على المجنرات البطيلة في عالم البلاغة المألوف على معقد التوازل الحمسي والصورى، ولم يهتس بحجة إلى جوار سفر لهجر الممالك التي تجددت معها لعتة وتماثلت الرأيد على حراس الواقعية في تلك النصوص وبأي اتجاه يريد من 28

- لأنني أحبك - أقدر لليام يهلك روجي
- لسانك كل البهار التي هجرتني - وكل
القصود التي شرفتني - وأدبرني اكتفيت
بوجهك - من كل شمس - بيضة يومك من
حلم أمسي.

لكن الله في إيماءاته هب ما تزال تحوص يا ضيف هب الحصفه وبخبيص دككي رقصة تلك الثواني في مسرحية تكس حدثها هذه الجدلية بين الأساس، الذي يفسح كرمعت البيص بأن يأخذ حصتها وبين استمعية متصوفة لتككون بدلها عن حلم آخر.

والصمون ودرجة التجلي الصاعد، الذي ستولدته اللغة وعلقت على حوامل ضئيره... أهم ما فيها ضحكته التلق على الصور وإيقاع الصوت والإيماءات التي اختبوت في عمومها الشفاف تضاريس النص كله بهذا المعنى أكد المهتمون بقضايا الشعر من انتقاد على عملية الخلق الشعري الذي لا بد له من الموهبة وقشافة تصبح الشاعر قدرة تعبيرية على إرواء عقله. وعلقت في ذاكرتنا أسماء هؤلاء النقاد. أمثال بشرى المتمر العباسي، القاضي الجرجاني، ككنت واليوت وغيرهم.

ومع هذا الاستهلال الذي قد عرف فيه عصام خليل خيراً عن أطرافه الباعية وهو يصمي للكتاتبات التي رمت بالصوى الريفي على سجادة من صنع جدم. وقد ارتدى في فيلوثه عز الحروف أحياناً ووجم العصاة في مدار قصيدته. وفي مشهد الأحلام التي توشح فيها تلك القصيدة فوق أرجوحة من غمامات مهاجرة يطوي عصام دعوى حجارته، ويرزع البوق سلهو التي أمطرت عشقاً ما زال يتقل على جوال قلبه لتقل مشوقته السرية تقرأ في مرامير العيب معصية من نوع آخر

من 12 - حزين ؟ - يلى - ودموي
تخاطبها الملح - بين الجنون - أحسن الوجود
ضئلاً - هلاً - ولا يستحق لهما الجنون -
لقد احترق عصام في صمه الموقف
وسط بين النق: ليحقق درجة عالية من

إلى تصوير جسده الشعري في هذا المقطع تحمل في معانيها ما يمكن تسميته بالثورية. أي ديانة القاسوس. وتتجاوز في مستوى الرمزي كنهه الاختيارات التي يتعرض لها العشق بملاءمة عاطفية ابتعد فيها تعالها عن كل الأمور الصغيرة

وهي دعة الأسف المتعدة أهدت

وبعدت وبسيلة الشاعر بوصفه أحد عناصر بوصفه الصاعدة على معماريته وسيلة اخترق فيها حدود الجمال المطلق بأداة شعرية قائمة على مجموعة قيم إنسانية مجرد فيها الشاعر لغة الجسد المأخوذة في مثل هذا الخطاب.. ص 48

**أنت طعم امرأة / لا يروح به الوهم /
يربسه الوهم / من شفيف الخيال / غير أنك
تبتين رغم تهالك الكلام / بالآه ومنك /
أمنية لا تطال..**

في هذا المقطع جاءت المفردة المستعارة لتدال على قراءة بصرية ككس الخيال فيها سيداً. إنه لا يريد من معشوقته سوى أن تكون مولودة الخيال الشفيف، وأمنية ترجمه بالشعر وتتحول في النهاية إلى وعاء لعوي في دائرة الأعلام.

وهذه شواغل ظرفية أبتج فيها عصم خليل فوايحه الريب وسوامها محررك الجملات ومعدت حطوت ألوانها بشي عشر عصم من فرح الملعول وعش رهوة المراتل الصاحكة في هريشه لأهيا بخصلات البرق الذي حمل أنفاساً مصيبة إليه.. ص 53

وتتجلى قدرة النص عند عصم خليل في مساحة الشروع الثقب الذي يتف على أرضه وهو يقيم حواراته العاطفية المكسرة حباً والمتصورة حباً آخر مع المرأة باعتبارها ككث إنسانياً عاشت أحرانها الشرفية المتعاقبة على مر العصور.. وفي هذه الثنائية التي افتتح فيها مصه واحتفظ بالحب الذي تجوهره السر حين تصل إلى درجة الرماد

وذلك من خلال حرية شعرية أتت له وعلق مهم تحريره على الفن الخليل.. وتحصمت بمصومه الدلالات الثقافية المتنوعة والتي تعكس وعياً باطنياً عميقاً عبر حداثه معاصرة استثمر فيها لغته. وعان من خلال الصورة قواعد الملائكة العنصرية التي يجسد الشاعر المصطب في موروثه الأخلاقي والفكري. واستلوع أن يوظف حركية حوافه الدعوية عبر اعتماد لتنتج. وجاءت نواتجه القوية ذات حساسية عالية ووجبه من الشهوات الدسة فكل هذا التشكيل في إضر التذمع بيمه وبني بمومه

وقد احتكم في عتبته إلى الشعافية بدعائه الانسحاب إلى الرماد الذي هو حصيلة الرمز الميرياني الناجم عن ثقله التسمية بعلاقته مع أنثاء.. ص 13

**كنا لا أحب الموت / ولذوت / ولكني
أموث / وأنا أحبك / حين ينطفئ الكلام /
فلا يروح بما يكن / وأحب ما تحت الرماد /
لأنه نسي..**

**"يوم كنا صغاراً على ضفة الوقت/
نلعب بالبرق / نغرق في كوكب التجمد / ويمررنا
المر / ويحسنا في عذاه الصدى / لنبروز
تهدئة في شفاء الصبابة..."**

في هذه الأجزاء المشعة داخل المصنوعة
تخرج في لطيف تخلص فيه الشاعر من
هولاء الفردية ، وأحدث تميراً في الحطوط
لهديسة لشجرة الملوحة التي سرقتها الأن
لحادث . وقد انصهر برواها المؤقت شعرياً
من خلال داكسة مصونة تتسجم وينتد
مصونه وتحفظ مرهبة الشعري من العرق
في الإحذافات التي يتج فيها بعض شعراء
حيلة .

بد عصم حليل في مرادته عشت
تستعيد لعلي من استخدام تأثيرات لا تليق
بحصانة نصه ، واستطاع أن يحول الأمكنة
ويصنع هبة شعرية من خلال عموية لونه
لتي تحركت في ذاتية عالية ، حرم على
مباركة تلك الأمكنة لكائناته المجرية
ودليل عبر لثلاثين مثلاً من عصم فله
لشعري . وقبلة التي تربي عليه ، وقد أبتعت
موسيقى يستحوذها رشاقة لأدواته من
مطلق حدثها . وتربيتها حتى لا يصر منها
قارئ عجول تحت تأثير التقليد والمحاكاة
للمن التراثي الملبوع بالميرة والعائنية لتكفل
ما هو حديث أحياناً من 30

**"أحبك نهراً / ويضع سواقي / أحبك
دهراً / ول ستين / أحبك حياً / لو أن السماء
استطاعت لم تذكره الكافرين..."**

المرأة التي أحبها عصم خليل هي التي
من سزال تجر قسطنطين الأبيص ليلة رماها
وقد رشتها المعجوب بحبات (اللبس)
الأرق... و بقي حبه خارج الثموت والشهوات
الأخرى التي لا تليق بمقام النصوص المشبعة
بجمالية عميقة . لهذا اعتمد الرموز الشبابة
بدلالاتها العذبة بالصورة الجميلة التي بحث
فيها عن إنسانية المرأة دون السور بشهوة
يضمه يستعبد جسده ولا يتأهمل أخرى .
وحس يعبر مداراته يشتمل على طريق بحث
يمسك بأصابع المرأة كيف ستمر داخل
محتواته من دون أن يراوج بين الرؤية
والرؤى . يستخدم في تشكباته المنعونة
بعض الحجر الرملي الذي يذاب العمل الفني
الجميل . من 24

**كانك حين أبتعدت / افتريت / فريت
فيك / وفي الفريت / كأننا على فلة من
حريق / خلقنا شريين في جمرة / افتريتنا /
لمست مساهي برشة برق / وحين هملت
حناناً / شريت...**

وفي ككتبت عصم الشعرية ثم جديدة
واحبس بالمسؤولية الاحم عليه ويدف
يعرف أن محبته كثيرة معها الحر
وتجسي المندلس في اللون الأخضر لمدري
استعنته وعد حمل يمس شجرة اللوز بهريه
من نوع بحر بحث من حلال من ربيع تجدد
فيه الحية الثانية . من 23

**"كشجرة لوز عجز / ومنا البسائل /
خلف الستين / حملت يلسي / وأوراق حزني /**

(بحسب قول اليونان: لصبي ناهد التصيد، مدهد يجب أن يكون الشعر سداً في الشر) وحسب ما نلاحظ من مصادره حرقاً تعبيرياً مليناً بالدلالات والمعاني، وحرص على الانسيابية التي كانت تقود بصومه بدرجة عالية من النعمة عند المتلقي. يقول في الصفحة 60

**كُتِمْتُ فِيمَا تَعْلَمْتُ - أَنْ الْقَصِيدَةَ وَهْمٌ
كَبِيرٌ وَإِنْ تَفَاصَلَهَا لَا تَنْتَمِ مِنَ الشَّعْرِ إِلَّا
بِمَقْدَارٍ مَا تَكُونُ مِنْ رُوعَةٍ فِي خَرَابٍ يَتَشَكَّلُ
وَهْناً تَرْتَهِنُ أَوْ مَهْلِكاً فِي مَهْلِكَةٍ أَبْرَاجُهُ**

لقد جعل من بصومه مملكة خاصة به وفي التحليل الأسلوبى يمكن القول، إنه طور لفته على صعيد التعليمي، وكذلك خريته بك يتلامس وسعة الدلالات التي تشكل قانوناً أدبياً في مسيرة القصيدة التي استقبلت بكفراً، ومثلت عضداً حتى بهبه العمر

وفي المشهد الرابع اكتملت عنده القصيدة بسيريات مثيرة ولابد للقارئ من أن يسأل هل تلك المشوقة هي التي أرادت أن تعرف ما يحمله الرقم الأربعون على الصعيد القصوي ٩٥ حتى رمى بقلبه في حصنها متروكاً على اتصالات بسوقها عيش الشعر الدائم وقد نصبت ككل المواسم، وكان هو الرقم الأول في ترتيبها من حسب من 76

أرجوحة ثمانمائة مهاجرٍ هبى

وتنبه للموج والمائل

**سولت فوق رصيف الفصول / ريماً قليلاً /
لكي يمتدني..**

وتحرك رغبة التعبير التي تقف فيها الأني على أطراف جسدنا حين تتعب وهي بحوس في تحتها عبر مكتوبات فيه يحضنها الشعر في رموزه إلى بعد قصبة مشتهة، وبألوان دافئة مظلة بالأضواء قابلة لسطوع الوهج الوجداني والواقعي المشترك في ثوبا النصوص، ولا شيء آخر ويمتد في مسرحة أشيائه على رمى قد لا يتجاوز تشاوي أحباب فوق خشبة المسرح وفي هذا دلالة على امتلاكه قدرة على التصوير، والموسم في ثاملات بعهدة يطال من خلال تعمير القصير، ومسرحة الحياة في تنهيدة حارقة من ثزال إحدى علامته في ككل ما يقول.

**"لأنك موت / أفر بروحي إله / أحوال
تاجيل عمري قليلاً / لأبكي به / لا،
لأبكي حليه"**

مام هذه الإبهات التي تد فيها لومئيه لامعديه باستعداد الممرات القليلة والنوع البلاغي. كالمقابلة في قوله لأبكي به ، ولا لأبكي عليه

والتوصيف الاستعاري من حلال دجيل لعمري، استطاع أن يوظف ككل دلالاته في شعرية مصبته ذات حمائية وسحرية أخاذة في البحر الثامي من ديوانه، بقي عصم خليل واحداً من الشعراء الذين امتلكوا درجة الأسند في الشعر حتى كان الشعر

لقد برهنت قصيدة الشاعر عصام على
اندماج عناصرها في وحدة متكاملة وقدمت
لنا وعياً ثقافياً وإبداعياً حقق فيه مقولة
الغلبة للشعر ، وكأنه مازال يصرخ تحت
سملوة العاطلة المدلاة من عناوينه..
أيها السادة مازلت أحمل أمام ناز الشعر
كل قرأيتي...

لا ما تغيرت مازالت مسطرة
إليك روحي ولكن بعد ثم تعلي
يا آخر أسرار تهل يسمتها
كم شمش خارب في مشرق الصلي
أنا طريقتك أحتاج الزمان والي
في ككل معصية دهر من الخجل

الثقافة العربية وتحديات المستقبل

د. عبد الله الشاهر

شبهت الثقافة بالنسبة إلى مجتمعها كالعائلة للزمر، وتعددت أوصاف الثقافة في باقة من التعريفات زادت على المائة والخمسين تعريفاً، تؤكد في مجملها أن الثقافة تجمع بين مكوناتها منتجا وإنتاجاً.

فالثقافة هي المنظار الذي يرى الفرد من خلاله ذاته ومجتمعه من خلال التراث والهوية والقيم والمعتقدات والمعارف والفنون والمعادن التي يتم استهلاكها وإعادة إنتاجها، وتظل الثقافة ذلك السالغ المام الفاضل في حياتنا وسلوكنا والواقع خارج حدود الوعي الفردي والجمعي على حد سواء.

والحديث عن الثقافة العربية وتحديات المستقبل حديث ذو شجون، حديث طالما أقض مضاجع المثقفين على اختلاف انتماءاتهم وتوجهاتهم، وأفرز المثاليين والمتشائمين حول مستقبل الثقافة العربية، وكان الحال الذي وصلت إليه الأمة العربية يستدعي البحث عن مخرج أمام هذا المعجز الذي تجلّس وأضحأ في جميع مجالات الحياة، وبدأ أن على الثقافة العربية أن تشكل مبدأ أمام تحديات الواقع وأمام الفزو الخارجي، وأن تعيد تركيب ذاتها داخلياً لكي تتمكن من أن تتخلص من جملة الإرهاسات والتكبيات والتراجعات التي خُمكت على الواقع العربي.

هل يمكن للثقافة العربية أن تقوم بعمل هذا الدور ونحن في عصر سمته الأولى السرعة بحيث تشكل حاجزاً يردع كل الاختراقات في البنى الفكرية والمادية، وتكون سنداً يوقف الانهيار ويقوم بعملية البناء من أجل خلق توجهات جديدة في المساحة الفكرية العربية؟

وهل الثقافة العربية قادرة على أن تقوم بعمل هذا الدور في الوقت الذي يطغى فيه الغرب في ظل ما يدعى بالعولمة أن يطغى العالم بطلحه الخامس، ويسمى إلى طلعه الهوية، وإضاعة القومية، وتمزيق عرى البنى الفكرية.

ولذلك بداية علينا أن نعتزف بأن عصرنا تنهلوى به النظم والأفكار على مرأى من بدايتها، ولتتقدم فيه الأشياء وهي في أوج جنتها، هو عصر مفتوح لا حدود له وعلى المرء أن يصبح فيه بشكل أتجاه مكفي يحقق تواجداً ملحوظاً.

عصر تتكاف فيه الأشياء مع أضعادها فتصبح المعرفة قوة والثقة معرفة، فالمعلومات سال بعد أن أصبحت مورداً لتعمياً يلقى في أهميته الموارد المادية، والمال أو شك أن يكون مجرد معلومات، مهارة من نبضات وإشارات وشيفرات تتبادلها البنوك إذن فلتد أصبح العلم ثقافة المستقبل، في حين اختريت الثقافة من أن تصبح هي علم المستقبل الشامل، ولذلك فإن تناول ثقافة العصر يحتاج إلى خلفية معرفية وتكنولوجية متفجرة تماماً لما كانت عليه الحال في الماضي، فلم يعد بالإمكان أن ندخل في عمق الثقافة في نصق واحد، لأننا نواجه اليوم عالماً زاخراً بالمتناقضات، يتوازي فيه تمكثت دولة مع ثققت دويلاته، ولا يلقى نمو الاقتصادى إلا زيادة عدد فقرائه.

وبهذا المعنى أصبحت الثقافة محور عملية التنمية الاجتماعية الشاملة، في حين أصبحت التكنولوجيها محور عملية التنمية العلمية، وعليه فقد وثت وإلى الأبد جهود البسامة والحتميات، وسلامة المسارات الخطية، وفقدنا رفاهية اقتناء الأكلار انطلاقاً من الأسباب، وهذا حكم علينا أن نظل في حالة ثوب دائم، وتحفز أمام مجهول ولهذا فإننا نواجه أخطر ظلمة اجتماعية في ظل ثقافة هائرة، وثقافة كثرة تمد ظلالها على مجمل النشاط الإنساني بحيث أصبحت نرى العالم بصورة أكثر تجريداً من خلال شاشات التلفزيون والإنترنت، والراديو، ونبات الإنذار المبكر، ولوحات التحكم الإلكترونية، بينما ككنا في الماضي نتعامل مع الحسوسات.

فيا له من تحد جسمهم ذلك الذي يلتظر أمثلاً المورية في هذا العالم الحديث الخطى وقد امتد نطاق التحديات ليشمل معظم جوانب حياتنا.

وهنا علينا أن نقر بأننا نميش أزمة ثقافية لا بد من لمس الطريق للخروج منها حيث تؤكد شواهد عديدة أن أداينا أدنى بكثير من قدراتنا، وإن ما حققناه أقل بكثير مما أنفقناه، وأتينا أمهرونا من موارننا وأفكارنا وإراثنا الككثين.

أو لم يحن الوقت بعد لنؤمن بأن نهضة الإعلام العربي ليست في إقامة القنوات الفضائية وإنما في القدرة على إنتاج رسالة إعلامية مبتكرة ونافذة.

لقد أن الألوان لتتجاوز هذه المواقف وما من أحد يقبل أن تنف تلحين بين اللاتاريخ واللاحاضر، وما أحد يقبل كذلك أن يقي خارطة الفكر العربي سلسلة من الجزر المنعزلة خالية من الجسور بالفجوات والمناطق المجهولة.

لقد قرئ التاريخ قراءات كثيرة وكان لكل قراءة أهدافها ومراميها ، فليسكن تاريخنا حافظاً لنا لا أن يكون عبئاً علينا ، لقد أسرفنا بالقوس في الماضي وعلينا أن نعلن الحاضر استناداً إلى الماضي وأن تكون نظرتنا إلى المستقبل بركائز متينة.

وهنا يمكن القول: إننا بحاجة إلى مؤسسات ثقافية تتسم بالدينامية ، وسرعة التكيف واتخاذ القرار ، ماهرة في استخدام الوسائل الحديثة ونقل الفايات إلى واقع ملموس، يمكن رصد وقياسه وتصويبه وتقويمه وتحديد عائده المباشر وغير المباشر.

نحن بحاجة إلى مؤسسات لا تمتص الثقافة بل تشيعها وتوزعها ، وأن نستفيد من ثقافة الغير لتجديد فكرنا الثقافي ، وشهد رسائلنا الثقافية وتقوية دروعاً ضد غزو الثقافات الوافدة ، واستحداث تطوير ثقافي جديد قادر على التماثل مع متغيرات العصر ، وابتكار مناهج جديدة في المزج بين الثقافات فكراً وإبداعاً وقيمها ولغاتها ، والبحث في كيفية بحث الحياة في التراث الثقافي بحيث يساهم بالفعل في معترك الحياة المعاصرة.